

بورخيس
صانع المتاهات

ترجمة وتقديم
محمد آيت لعميم

المركز الثقافي العربي

بورخيس
صانع المتاهات

الكتاب

بورخيس صانع المتاهات

ترجمة وتقديم

د. محمد آيت لعميم

الطبعة

الأولى، 2016

عدد الصفحات: 256

القياس: 14 × 21

الإيداع القانوني:

2016MO3814

الترقيم الدولي:

ISBN: 978-9981-72-023-7

الناشر

المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء ـ المغرب

ص.ب: 4006 (سيدنا)

42 الشارع الملكي (الأحباس)

هاتف: 0522 303339 ـ 0522 307651

فاكس: 305726 522 212+

Email: markaz.casablanca@gmail.com

بيروت ـ لبنان

ص.ب: 5158 ـ 113 الحمراء

شارع جاندارك ـ بناية المقدسي

هاتف: 750507 01 ـ 352826 01

فاكس: 343701 1 961+

Email: cca_casa_bey@yahoo.com

نُشر هذا الكتاب بدعم من

وزارة الثقافة

المملكة المغربية

وزارة الثقافة

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⴷⵍⵙⵏⴰ

بورخيس

صانع المتاهات

ترجمة وتقديم:

د. محمد آيت لعميم

المركز الثقافي العربي

الإهـداء

إلى روح أبي

الذي نذر حياته للكتاب وفي مكتبته أُصبت بعدوى

القراءة منذ الطفولة.

مقدمة

كان لقائي مع زوجة بورخيس ماريا كوداما عام 1996، حينما قدمتْ إلى مراكش للتحضير للذكرى المئوية لميلاده، بمثابة هدية سعيدة، كان الكاتب الإسباني المقيم في مراكش خوان غويتيسولو قد طلب مني أن أرافق السيدة ماريا كوداما، وقد ظلت لقاءاتنا مسترسلة لمدة ثمانية أيام، كنت أصطحبها في المدينة العتيقة نقوم بجولات بين دروبها ووسط ساحتها الخالدة في جامع الفنا، وأثناء جولاتنا كنا نتحدث كثيراً عن بورخيس وأعماله وتفاصيل حياته، انتبهت السيدة ماريا كوداما إلى معرفتي بالكاتب الكبير مندهشة للتفاصيل ولاستحضار قصصه وحواراته وكتبه، فما كان منها إلا أن حضَّتني وحفزتني أن أكتب حوله كتاباً، وقبل أن أفكر بجدية في كتابة مؤلَّف حول بورخيس التمست منها إنجاز حوار حول بورخيس وعوالمه، فما كان منها إلا أن لبّت طلبي بكل سرور، ضربنا موعداً في البيت الذي كانت تكتريه في قلب المدينة العتيقة بحي رياض الزيتون، كان البيت يشبه متاهة لتداخل غرفه وكثرة ردهاته، أول شيء تبادر إلى ذهني وأنا أدخل معها البيت هو ما قلت لها: إنك اخترت بيتاً بورخيسياً عبارة عن متاهة كبيرة، فأجابتني للتو صحيح، فأردفت قائلة إن بورخيس كان يفكر بجدية في الإقامة في هذه المدينة التي

زارها مرتين وأَسَرَته بحبها وافتتن بساحة الحكي فيها، وكان يعشق صوت الآذان المنبعث من صوامع المدينة العتيقة، لقد زار بورخيس مراكش مرتين، الأولى في السبعينيات والثانية في عام 1985 قبيل وفاته بسنة للمشاركة في المهرجان العالمي للشعر الذي أقيم في فندق مراكش.

يُعدّ الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس من أهم الكتّاب العالميين في القرن العشرين من خلال قصصه ومقالاته وحواراته وقصائده، ذلك أنه استطاع استيعاب الموروث الإبداعي والفكري والفلسفي للحضارات المختلفة، حيث سبك كل المعارف التي تشرَّبها في سبيكة جديدة. فالمعرفة مختلفة ومتنوعة لكنها تسقى عنده بماء واحد، إنه: الخيال الخلّاق.

لقد تمَّ الاهتمام ببورخيس منذ أن اكتشفه الغرب، وبخاصة في فرنسا، أيما اهتمام، فتُرجِمت أعماله إلى لغاتٍ عديدة. ومع الأسف فترجمته إلى العربية لم تشفِ غليلاً ولم تداوِ عليلاً، رغم جودة الترجمة التي أنجزت حول بعض قصصه - في المغرب - من لدن المترجم والناقد ابراهيم الخطيب (**المرايا والمتاهات - الدنو من المعتصم**)، لكن هذا المجهود المحمود غير كافٍ للتعريف بهذا الأديب العملاق، فنحن اليوم في حاجة ماسة إلى حيازة هذا الأديب - الذي يشبه أسلافنا - إلى لغتنا العربية عبر ترجمة أصيلة لأعماله كلها من اللغة الإسبانية مباشرة، وهو الذي كان يكتب في بداية أمره بأسماء مستعارة اختار من بينها «المعتصم المغربي» و «أبو القاسم الحضرمي» (أنظر كتاب Jean-François Gérault, *Jorge Luis Borges: Une autre littérature*, p. 29).

إننا اليوم، أكثر من أي وقت مضى، نحتاج إلى النموذج البورخيسي، فهو نموذج يشتبك مع أسئلة الراهن، وبخاصة سؤال الحوار الثقافي والحضاري بين الشعوب. فبورخيس من خلال أعماله القليلة، لكن العميقة، جسَّد حوار الحضارات، من خلال سفره الدائم والمستمر في ثقافات الشعوب، بطريقة ديمقراطية حيث ترك كل لغات العالم تتحاور وتتجاور في إبداعه. وقد كانت الحضارة العربية الإسلامية بالنسبة إليه ميراثاً أساسياً في الحضارة الكونية.

إن المفكرين اليوم يحتاجون إلى ذكاء بورخيس، فهو كاتب يورِّث الذكاء، والقصّاصون محتاجون إلى أن يتعلموا منه كيف يبنون عوالم قصصهم التخييلية ويقولون من خلالها فلسفاتهم وأفكارهم، والفلاسفة يحتاجون إلى ريبيته وقلقه الدائم، والأدباء والكتّاب والقراء في حاجة إلى موسوعيته وقراءاته، إذ بورخيس قارئ أكثر مما هو كاتب، والمتحذلقون يحتاجون إلى تواضعه وخجله الفطري.

ما إن أطل علينا بورخيس من شرفات كتابته المختلفة وعوالمه الساحرة والمغايرة للمألوف، حتى شرع الكتّاب في العالم يتناهبونه ويستلهمون صنعته في طرائق الكتابة وشساعة عوالمه ورؤاه، وبدأت كتابته وأفكاره تلبّي حاجات القراء والمفكرين والفلاسفة وتجيب على آفاق انتظارهم.

فالبنيويون في الستينيات وجدوا فيه ضالتهم من خلال أبنية قصصه الذهنية، ومقولة موت المؤلِّف، والاحتفاء بالنص في حدّ ذاته، فمقولة موت المؤلِّف مع نسبة نصوص بالغة الاختلاف إلى شخصية مُختَرَعة، هي صيغة من صيغ بورخيس المفضَّلة للتأليف في الأدب. وأصحاب نظرية التناص - باختين، جوليا كريستيفا - عثروا

على بغيتهم في نصوصه، إذ أحد الأشكال المفضَّلة للتناص عند بورخيس هي الموسوعة. أما أصحاب نظرية التلقي (مدرسة كونستانس) فلم يغادروا فتوحات بورخيس حول مفهوم القراءة باعتبارها فعالية تجعل النص يحيا دائماً، وقد اعتبر بورخيس تاريخ الأدب هو تاريخ قراءة الأدب. يقول في مستهل إحدى محاضراته حول «الشِّعر»: «يقول الحلولي الإيرلندي سكوت اريجينا (Scot Erigène) إن الكتاب المقدس يتضمن عدداً لا نهائياً من المعاني، فهو شبيه بريش الطاووس اللمّاع. بعده بقرون، جاء قبالي إسباني وقال إن الله وضع الكتاب المقدس من أجل كل واحد من بني إسرائيل، وأنه كان هناك «توراتات» بقدر ما هناك قراء للتوراة. بالإمكان القبول بذلك إذا كنا نعتقد أن الله هو صانع التوراة وصانع مصير كل واحد من قرائها. ويمكن اعتبار هذين الرأيين شاهدان: الأول على المخيلة السلتية والثاني على المخيلة الشرقية، لكنني سأكون مجازفاً في التأكيد على أنهما صحيحان ليس بالنسبة إلى الكتاب المقدس فحسب، بل كذلك بالنسبة إلى كل كتاب جدير بالقراءة وإعادة القراءة». ثم يردف بعد ذلك مستشهداً بقول إميرسون، والذي يذهب إلى أن «المكتبة هي حُجرة سحرية تختبئ فيها العديد من الأرواح المسحورة، أرواح تستيقظ عندما تنادى، فطالما أن كتاباً لا يفتح فإنه يكون كتلة، وشيئاً بين الأشياء؛ عندما يفتح، عندما يعثر الكتاب على قارئه، يحصل الفعل الجمالي، ويستحسن أن نضيف أنه بالنسبة إلى القارئ نفسه فإن الكتاب عينه يتغير لأننا نحن نتغير، لأننا - ولأذكر استشهادي المفضل - نهر هرقليطس... فإنسان الأمس ليس إنسان اليوم، وإنسان اليوم لن

يكون إنسان الغد. نحن نتغير من دون توقف. وبالإمكان القول إن كل قراءة كتاب، كل إعادة قراءة، كل ذكرى من إعادة القراءة هذه، تجدد النص، فالنص هو نهر هرقليطس المتغير».

إن بورخيس الكاتب، ومبدِع القصة/المقال، والفيلسوف الهاوي، يناقش في نصوصه بصورة عميقة الموضوعات الرئيسية للنظرية الأدبية المعاصرة، وقد صيّره هذا الاهتمام كاتباً صاحب حظوة بالغة بالنسبة إلى نقّاد الأدب المعاصرين الذين اكتشفوا لديه أجوبة فنية على أسئلتهم التجريدية والتنظيرية: نظرية التناص، حدود وهم المرجعية، العلاقة بين المعرفة واللغة، ومعضلات العرض والسرد، فحكاية بورخيس التخييلية تحوّل هذه الأسئلة إلى قصص تنتج صيغاً من المشكلات النظرية والفلسفية.

إن هذه الالتماعات البورخيسية الذكية جعلته حاضراً حضوراً مهيمناً في جُلِّ مجالات الإبداع والفكر والفلسفة، حتى ليخيل لقارئه أنه تحدث عن كل شيء، إنه بحقٍّ مكتبة، فهو قد أعاد إحياء مفهوم الأديب بمعناه العربي، ويستعمل أنواعاً وأشكالاً أدبية متباينة فيقوم بتوحيدها في أسلوب متميز، إنه يحلم وهو يفكر، ويفكر في ما هو يحلم، وتكفيه صفحة واحدة في بعض الأحيان ليسرد حكاية أو مأساة أو مذهباً فلسفياً كما قال عبد الكبير الخطيبي، وأحيا أيضاً نموذج المثقف الأنواري في موسوعيته.

فهو لم يغادر مكتبة أبيه التي قرأ فيها لأول مرة كتاب **ألف ليلة وليلة**، وقد صار طموحه بعد قراءة هذا العمل الخالد والساحر أن يعيد كتابته، فهو الكتاب الذي يشتمل على كل الثقافات وكل اللغات والزمن كله.

ربما استوحى بورخيس فكرته عن العالم باعتباره كتاباً كبيراً لم نتوصل بعد إلى فكِّ رموزه من الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، وقد ذهب بورخيس إلى اعتباره الفردوس مكتبة هائلة، وهذه الفكرة تقرِّبه من الشاعر الضرير أبو العلاء المعري (وهما بالمناسبة يشتركان في الضرارة) الذي اعتبر الجنة في **رسالة الغفران** نادياً أدبياً كبيراً.

للعالم - من وجهة نظر بورخيس - سمات عديدة، فهو يضم الكتب جميعها، ليس فقط تلك التي كانت في السابق، بل كل صفحة في أي كتاب ستكتب في المستقبل، وكل ما يمكن أن نتخيل كتابته، فالمكتبة تنطوي على جميع اللغات المعروفة، وعلى تلك التي انقرضت أو التي ستأتي في المستقبل.

إن موضوعة المكتبة، والتي تجسِّدها قصته الذائعة الصيت **مكتبة بابل** هي موضوعة مركزية في العمل البورخيسي، ففي المقالة التي ترجمناها في هذا الكتاب لبيير مارشي هناك تحليل عميق لمفهوم الكتابة التخييلية وللكتاب، إذ يؤكد بورخيس بذكائه المعهود على مقولة الكتاب ومضاعفه أو نقيضه، «فكل كتاب يحمل في داخله نقيضه ومضاعفه، ويظلُّ مختلفاً عن نفسه لأنه يضم ذخيرة لا حصر لها من التشعبات: فكل كتاب في حاجة إلى كتاب آخر ليتعرف إلى نفسه».

ويستلهم بورخيس - أيضاً - من الصوفية - بخاصة محي الدين بن عربي - مفهوم نظرية وحدة الوجود، إذ اطّلع بورخيس على التراث الشرقي، وعلى كتاب **منطق الطير** لفريد الدين العطار، فتحدث عن طائر السيمرغ في الكتاب الذي ألّفه بالاشتراك مع مرغريت غيريرو **كتاب المخلوقات الوهمية**، ونجد أصداء نظرية

وحدة الوجود، أو ما يدعى لدى الباطنية بالمطابقة، في هذا المقطع من قصة لبورخيس شبيهة بقصيدة نثر، يقول: «يوكل رجل لنفسه مهمة رسم العالم، وخلال السنوات يؤثّث الفضاء بصورة الأقاليم والمماليك والجبال والبحار والسفن والجزر والأسماك والغرف والأدوات والنجوم والخيول والناس، وقبل موته بقليل يكتشف أن ما ترسمه تلك المتاهة الطويلة من خطوط هي صورة وجهه».

في الحوار المنشور في هذا الكتاب، والذي أجريته مع ماريا كوداما - زوجة بورخيس - حينما كانت مقيمة في مراكش عام 1996، وهي في صدد تهييئ الذكرى المئوية لميلاد بورخيس، أكدت لي أن بورخيس تلقّى مبادئ الفلسفة المثالية على يد والده.

وقد لعبت هذه الفلسفة دوراً كبيراً في أعمال بورخيس، فقد كان يفضّل كلاً من بيركلي وشوبنهاور، كان بيركلي يعطي الأولية للإدراك على الأشياء، إذ لا وجود للشيء خارج الإدراك وخارج الحواس. ومن هذا المنطلق كانت فلسفته مثالية ذاتية شأنها شأن فلسفة شوبنهاور، لكن مثالية بورخيس الذاتية لا تؤدي إلى أية ذات، فهو يدرك أن الواقع تصور وامتثال وإدراك، ولكنه لا يستطيع أن ينتهي إلى يقين يطمئنه على التصور والامتثال والإدراك، إنهما فيض ذاته، لأنه يجد ذاته دائماً في حالة هروب، إنها تختفي دائماً وراء ذات أخرى، وتختفي تلك الذات الأخرى وراء تسلسل في الذوات الأخرى (كما ذهب سعيد الغانمي في مقدمة ترجمته لـ **كتاب الرمل**). ومن ثم ولع بورخيس بالحديث عن لعبة المرايا والمتاهات والمضاعف.

إن بورخيس هو فيلسوف الريبة والقلق الدائم، وهذه الحالة ليست بعدمية، وإنما هي آلية لرفض كل نموذج جاهز ومكتمل،

فالشك لديه شك فعال، لا يركن إلى المعطى الجاهز، من هنا انفتاحه الدائم على استقبال النماذج الفنية والثقافية والمعرفية الجديدة، إنه فيلسوف العوالم الممكنة، ولديه نظرة تنبُّؤية نفّاذة، لقد تحققت رؤية بورخيس للمكتبة الكونية متعددة اللغات في **مكتبة بابل** والمكتبة المتاهة العنكبوتية من خلال قصته **الحديقة ذات السبل المتشعبة** في شبكة الإنترنت، فالإنترنت هو التجسيد التقني للمكتبة البورخيسية، ولو أدرك بورخيس هذه الثورة الجديدة لما ركن إليها ولتفتحت في ذهنه تصورات جديدة ورؤى مغايرة للمألوف، إنه كائن متعطش لكل مجهول.

صرَّح في أحد حواراته أنه: «إذا تفهّمنا الأشياء أصبح تحقيقها ممكناً. وفي اعتقادي كذلك أن في استطاعة المخيلة القيام بوظيفتها بكل دقة، وأعني وظيفتها التنبُّؤية. فنحن نبدأ بتخيل الأشياء قبل حصولها، ومن الأفضل للكاتب ألا تتحقق الأشياء المرغوبة. ولهذا لم نعد نقرأ جول فيرن الذي لم يعد يثيرنا بعد تحقق كل (أو معظم) ما تخيله، وإذا كنا لا نزال نتأثر بقصص هربرت جورج ويلز فلكون آلة الزمن لم تخترع حتى الآن، وهكذا من الأحسن للكاتب أن لا تتحقق نبوءاته، وأتحدث هنا على صعيد الأدب وحده».

لعظمة بورخيس تجليات عديدة، فله الفضل أولاً في إعادة تشكيل التراث الثقافي لموطنه الأصلي الذي لم يكن يملك تراثات ثقافية قوية، وبهذا العمل الجبّار الذي اضطلع به بورخيس لوحده - أي خلق تراث لبلد لا تراث له - سيفتح عوالم ممكنة أمام كتّاب أميركا اللاتينية، وهذا ما دفع مجايله الكاتب الأرجنتيني إرنستو ساباتو أن يقول في حقه: «كان بورخيس أحد كبار الكتّاب في زمننا

وأحد سادة اللغة الإسبانية». ويذهب الكاتب المكسيكي كارلوس فوينتس - الذي كتب مقالة عميقة حول بورخيس في كتابه **جغرافية الرواية** عنوانها: «بورخيس، جرح بابل» - إلى أنه لولا نثر بورخيس «لما كانت هناك أصلاً رواية أميركية إسبانية»، هذا مع العلم أن بورخيس لم يكتب قط الرواية، وفي الحوار الذي ترجمناه في هذا الكتاب **بورخيس: صانع المتاهات**، سيتعرف القارئ إلى الأسباب التي جعلت بورخيس يعزف عن كتابة الرواية.

ويذهب فوينتيس إلى أن بورخيس «دمَّر كل الحدود بين الآداب، وأغنى مأوانا اللغوي القشتالي بكل الكنوز المتخيلة لأدب الشرق والغرب، وكان قد مكننا من الذهاب الى الأمام بإحساس امتلاك أكثر مما كتبنا، يعني أن نمتلك كل ما قرأناه، من هوميروس الى جويس مروراً بميلتون. من الممكن أنهم كانوا كلهم مثل بورخيس: الأعمى نفسه الوحيد الرائي... وقد سعى بورخيس إلى تركيب سردي في مستوى عالٍ. ففي قصصه يتملّك الخيال الأدبي كل التقاليد الثقافية، من أجل أن يهبنا البورتريه الأكثر اكتمالاً لِما نحن عليه بفضل الذاكرة الحاضرة لِما كنّا عليه».

تذهب بياتريس سارلو في كتابها **بورخيس: كاتب على الحافة** (الذي ترجمه خليل كلفت) إلى أن صيت بورخيس في العالم جرّده من الجنسية؛ والحقيقة أن قراءة بورخيس ككاتب بلا جنسية، كعظيمٍ من العظماء، مبررة من الناحية الجمالية، ومع هذا لا يوجد في الأرجنتين كاتب أكثر أرجنتينية من بورخيس، وفي إنتاجه لا يتم التعبير عن هذه السمة الثقافية القومية في عرض الأشياء، بل يحدث هذا بالأحرى في استكشافه للطريقة التي يمكن بها كتابة الأدب

العظيم في بلد هامشي ثقافياً. فبورخيس نفسه يصرِّح في أحد حواراته (وبالمناسبة، حوارات بورخيس مصدر أساسي لفهم أعماله، وهو يَعتبر الحوار جنساً أدبياً قائم الذات): «يُفرِحني أن يكون لي جمهور عالمي، ولا أريد من هذا ألا أكون أرجنتينياً، فهل في استطاعتي لو أردت؟ لو لم أخرج من بوينس آيرس كيف كنت سأراها يا ترى؟ كنت سأقبلها كما هي في جميع الأحوال. ولا يمكن أن تكون أرجنتينياً ما لم تكن عالمياً. فالأرجنتين مزيج من جميع الأجناس والشعوب»، وتُضيف سارلو أن هناك أسباباً كثيرة للنظر إلى بورخيس على أنه كاتب عالمي، فهو كذلك بطبيعة الحال، ويسمح إنتاجه بمثل هذه الثقافة، ويمكن أن يقرأ المرء بورخيس دون الرجوع إلى قصيدة مارتن فيرو (*Martin Fierro*) أو أعمال لوجونس (Leopoldo Lugones). ويمكن أن تستكشف قراءة كهذه شواغله الفلسفية الكبرى، وصِلته المتوترة ولكن الدائمة بالأدب الإنكليزي، ونسقه من الاستشهادات، ومعرفته الواسعة المستمدّة من التفاصيل الثانوية الدقيقة للموسوعات وانشغاله ككاتب بمجموع الأدب الأوروبي، ويمكن أن يستكشف مجموعة من الرموز والمرايا والمتاهات وأنواع القرين وولعه بميثولوجيا الدول الاسكندنافية والقبالة، غير أن قراءة محصورة ضمن هذه الحدود لن تلتقط التوتر الذي يسري عبر إنتاج بورخيس: تلك الحركة غير الملحوظة التي تصيب التراثيات العظيمة بعدم الاستقرار بمجرد أن تتقاطع مع ما يتعلق بنهر ريو دي لا بلاتا.

استطاع بورخيس أن يجعل جنس القصة البوليسية جنساً أصيلاً في الكتابة؛ من خلال استثماره لمكونات هذا الجنس الذي يعتمد

على الذكاء والتحري والاستقصاء؛ وقد نقل هذه المكونات إلى عوالم كتابته المتنوعة، فقد عَنوَن أحد كتبه بـ **تحريات** (*Enquêtes*)، فهو لا يدع صغيرة ولا كبيرة إلا واستثمرها في تأمله سواء التخييلي أو الفكري. وقد تأثر في ذلك بالكاتب الأميركي الكبير إدغار آلان بو، إذ هناك تشابه بين متاهات بورخيس وغرف «بو» الموصدة.

وتمكن أيضاً من استثمار الفانتازي في أقصى ممكناته؛ إلى درجة أنه اعتبر التيولوجيا شعبة من الأدب الفانتازي؛ ويذكر فيونتس في المقال الآنف الذكر أن للأدب الفانتازي عند بورخيس أربعة موضوعات ممكنة:

العمل داخل العمل؛ السفر في الزمان؛ المضاعف؛ واجتياح الحلم للواقع.

فهذه الرباعية تقود إلى بورخيس موزَّع إلى أربعة أقسام:

1- بورخيس الحالم الذي يحلم ويدرك بأن شخصاً آخر يحلم به.

2- بورخيس الميتافيزيقي الذي ابتكر ميتافيزيقيا شخصية ترتكز على أن لا تتحول الى نسق.

3- بورخيس الشاعر الذي يندهش دائماً أمام سر العالم، لكنه ينخرط بطريقة ساخرة في قلب السر (مثل قفاز نقلبه).

4- بورخيس مؤلِّف العمل داخل العمل، وهو مؤلِّف بيير مينار: مؤلف دون كيخوت الذي هو مؤلف سرفانتس الذي هو مؤلف بورخيس الذي هو مؤلف هاتين الحكايتين الأساسيتين: قصة السفر في الزمن، وقصة المضاعف.

لم يتبرم بورخيس من العمى، بل قَبِل به دون أسى، إذ سيجعل من تردده وسط الظلال موضوعاً للمديح (**مديح الظل**)، لأنه كان يستشف من خلالها نوراً داخلياً. ولذلك سمّته مارغريت يورسنار «الأعمى الرائي».

إن بورخيس الذي لم يكن يفخر بالصفحات التي كَتب، بل بالصفحات التي قرأ، لم يكن لديه أي مشكل في المطالبة بفضائل إعاقته. إنه الملاحظ المفارق بامتياز.

حين أكد أن الكاتب الإنكليزي أوسكار وايلد «لمّا وعى أن شعره كان مفرطاً في البصرية سعى إلى أن يُشفى من هذا العيب». لم يكن في الواقع يريد الإحالة فقط على وايلد، بل كان يتحدث عن نفسه. فهو يقول في كتابه **سبع ليالٍ**: «أكّد اليونانيون أن هوميروس كان أعمى كي يبرزوا أن الشعر لا ينبغي أن يكون بصرياً، بل مسموعاً. ومن الممكن أن هوميروس لم يوجد، لكن اليونانيين كان يروق لهم أن يتخيلوه أعمى كي يؤكدوا أن الشعر هو قبل أي شيء موسيقى، قيثارة، وأن البصري يمكنه أن يكون أو لا يكون لدى أي شاعر. كنت أعرف شعراء كبار بصريين، وشعراء كبار ليسوا بصريين: شعراء ذهنيين».

لقد ارتبط بورخيس في بداية مشواره بحركة المُغالين (Ultraismo) التي كانت تنتمي إلى جمالية طليعية تعظِّم «الإفراط الاستعاري» وابتكار المجازات، ولكنه سرعان ما تخلّى عنها، وستكون بذلك هي الارتباط الوحيد والوجيز بالموضات الأدبية، وكان من نتائج ارتباطه بهذه الحركة أن كتب قصائد غنائية وميثولوجية حول موضوعات مأخوذة من التاريخ الأرجنتيني وقد ضمنها في

مجاميعه الشعرية الأولى **حُمية بوينس آيرس** (1923) التي احتفى فيها بمدينته، ثم كتب **القمر المقابل** (1925)، **ودفتر سان مارتان** (1929).

بعد هذه المرحلة، سيكتب بورخيس مجموعة من القصص والدراسات والانطلوجيات التي ستجعل اسمه يشتهر ليصل إلى العالمية. وفي هذه المرحلة سيتعرض إلى جرح في رأسه (1938) سيصير بعده شيئاً فشيئاً فاقداً للبصر. وفي عام 1955 سيُعيَّن مديراً للمكتبة الوطنية بعد سقوط نظام الديكتاتور بيرون. نشر في هذه الفترة مجموعة من الكتب، أشهرها **خيالات** (1949)، **الألف وقصص أخرى** (1949)، **حكايات فنتاستيكية** (1955)، **وكتاب المخلوقات الوهمية** (1967)، وكتاب **تقرير برودي** (1970) ومجموعته القصصية **كتاب الرمل** (1975)، **وتاريخ الليل** (1977).

سيعود بورخيس بعدها إلى كتابة الشعر، ولكن هذه المرة من طريق الإملاء بسبب العمى، لينشر مجموعته الشعرية **ذهب النمور** (1974)، **والعدد** (*Le chiffre*) (1981)، **والمتآمرون** سنة 1985.

نلاحظ أن شعر بورخيس هو الوجه الثاني لعمليته الإبداعية، فموضوعاته في عمله التخييلي تُعاد في شعره: المتاهة، الذاكرة، لعبة المرايا، العالم في حالة سديمية، وحدة الوجود، العود الأبدي، التطابق بين سيرة رجل واحد وباقي الناس، والنهر، والنمر، والوردة، والسيف، والكتب.

وقد عرف شعره تطوراً من التعقيد نحو البساطة والشفوية. إذ قصائده التي تتخذ شكل حكاية بأسلوب أنيق ومهذب هي في الآن نفسه تسبّب لقارئها الدوار وتتمتع بمنطق صارم.

يتمسك بورخيس عبر لعبة ماهرة من المفارقات الزمنية بإنقاذ الفضائل الجوهرية للقصيدة وإرجاعها إلى منابعها وأصولها: الذاكرة البلاغية والذاكرة الأسطورية، مستثمراً التأثيرات الكلاسيكية في التباعد التي تَفصِل النص عن الحاضر الحدثي وعن العالم المحيط لتعلّي وتؤسلب المباشر. فالأمر بالنسبة إليه يتعلق بالبحث عن رؤية لا تحاول إعادة صوغ عالم مرئي. فعالمه صِيَغ من أحاسيس الزمن، والحياة المتدفقة، والكتب التي تحمل للشاعر ذكريات.

إن نثر بورخيس مثله مثل شعره، ذو طبيعة تجميعية. يجمع قراءاته المتعددة ويفيض بالانعكاسات والظلال، ودسّ النصوص وتحريفها، إذ عمله يتشكل من استشهادات واقتراضات ومحاكاة وتذكرات.

«ونادراً ما تتولد قصائد بورخيس من مجابهة حسية مع التجربة، فأصداؤها الأدبية بالغة الشفافية، كما أن انفعالات الشاعر لا تعدو أن تكون انفعالات مؤولة بمنطق ذهني. فمن السهل استخلاص سيرة عقلية من شعر بورخيس، لكن سيكون من الصعب تماماً استخلاص سيرة عاطفية أو شخصية. وهذا ما يفسِّر شعورنا باعتبارنا قراءً أننا إزاء شاعر يُحاكي بصورة واعية أنماطاً بدئية. فقد كان بورخيس يدرك أن الأصالة وهم، وأن المحاكاة تعمل على إذكاء فاعلية الأشكال التي تقاوم الزمن. وأن شاعرية الشاعر لا تتحقق إلا في مجرى أشكال جامعة هي كليات التخييل الإنساني».

كان سفر بورخيس مع زوجته ماريا كوداما إلى اليابان فرصة للتعرف على هذه الحضارة وأدبها، وقد أثمر هذا اللقاء أن كَتَبَ بورخيس سبع عشرة قصيدة تنتمي إلى شكل الهايكو. وبذلك يكون

بورخيس من الروّاد الذين أدخلوا هذا الشكل إلى أميركا اللاتينية بمعية الكاتب المكسيكي أوكتافيو باث.

لقد سعيت في هذا الكتاب إلى أن أجمع بين دفتيه مقالات كتبها بورخيس نفسه ومقالات كُتِبت حول أعماله وحوارات هي بمثابة مقاليد لفتح كنوز بورخيس، وسيجد القارئ اللبيب بين ثنايا الكتاب كيف أن كل كتاب يحمل نقيضه في داخله - والعهدة على بورخيس. وقد بنيتُ هذا الكتاب بطريقة بورخيسية حيث حاورت زوجته مباشرة لأثبت الحضور الفيزيقي لبورخيس من خلال عيون زوجته، وأنهيت الكتابة بمقالة تشكّ في وجود بورخيس. فهذه اللعبة حول الشيء ونقيضه، حول تواري الواقعي خلف الوهمي، هي لعبة أثيرة لدى بورخيس.

ماريا كوداما «زوجة بورخيس»: «جامع الفنا» في مراكش كان تجسيداً لأحلامه

○ محمد آيت لعميم: كيف بدأت علاقتك مع الكاتب الأرجنتيني بورخيس؟ وما سر انجذابه إليك؟

● ماريا كوداما: إنه أحد أصدقاء أبي، هو الذي أخذني معه للاستماع إلى محاضرة ألقاها بورخيس، وكان عمري حينذاك اثنتي عشرة سنة. بعد أن تعرفت عليه بدأت أقرأ معه اللغة الإنكليزية والآيسلندية في بوينس آيرس، أعتقد أن إحساسي بعاطفة الحب تجاهه هو ما جعلني أتشبث به، إضافة إلى اندهاشي لأحاسيسه المرهفة وذكائه الملتهب. في بداية علاقتنا كان يقول لي إنني أشبه الأمير هاملت، لكثرة مناقشتي معه..

○ بما أنك كنت قريبة جداً من بورخيس، فإنه لا محال تعرفين عنه أشياء تتعذر على الآخرين معرفتها، نودّ أن تتحدثي لنا عن هذا الكاتب اللُّغز فيما يتعلق بمقروءاته، وعن الكتب التي أعاد قراءتها، وعن الأماكن التي يمارس فيها طقوس القراءة، وهل كان يعتقد أن الكتابة ولادة عسيرة كما يعتقد أغلب الكتّاب؟

● لقد انصبّت قراءات بورخيس منذ الطفولة حول الأساطير من خلال معاجم Lemprière، وقرأ سويفت (Swift) ودي كوينسي،

(De Quincey)، لقد كان لجدته الإنكليزية فضل كبير عليه حيث أقرأته الإنجيل، وبذلك تمكّن من تعميق معارفه وخياله، لقد كان محظوظاً لأن جدته بروستانتية، وذلك أنه في هذه المرحلة كانت قراءة الإنجيل ممنوعة من طرف الكاثوليكيين، وكانت تروي له حكايات من أساطير قبائل الهنود الحمر المتاخمة للأرجنتين، حيث أن جدته أسَّست علاقات وطيدة مع شيوخ هذه القبائل (Cacique). بالإضافة إلى جدته التي يمكن اعتبارها المعلم الأول لبورخيس، هناك أيضاً أبوه الذي كان يفسِّر له مفارقات زينون الإيلي، والمذهب الفلسفي المثالي. ويعود الفضل إلى جدته في تعرف بورخيس على **ألف ليلة وليلة** التي كانت تقرأُها وتروي له هذه الحكايات، وهو بدوره كان يختبئ في غرفته ليقرأها، وقد عمل هذا النص الخالد على فتح أفاق التخيل لديه.

أما مكتبته الخاصة فتتوزع بين صنفين من الكتب، نصفها يتشكل من كتب الفلسفة والنصف الثاني من كتب بمختلف الديانات.

وبخصوص الكتب التي أعاد قراءتها فهي **ألف ليلة وليلة**، وأعمال كيبلينغ، والإنجيل، وكونراد، ووايت مان، والشاعر الأميركي فروست، والشاعرة الأميركية إميلي دكنسون، **والكوميديا الإلهية** لدانتي، وكتاب بلينيو (Plinio) الذي يتضمن حكايات عن الحيوانات.

كان بورخيس مهووساً بالقراءة. يقرأ في كل مكان، فحينما كان يعمل في مكتبة «ميغيل كاني» بحي في بوينس آيرس، كان يصعد إلى سطح المكتبة ليقرأ. وكان يقرأ في الترام وفي المقهى، وقد كان إدمانه على القراءة من بين الأسباب التي عجّلت بإصابته

بالعمى، وبخصوص هذه العاهة فقد كان بورخيس منذ صغره يهيَّأ نفسياً لاستقبالها لأنه مرض وراثي، فأجداده كانوا مصابين بالمرض نفسه.

ولاحظ بورخيس أن المدراء الذين تعاقبوا على المكتبة الوطنية - مرمول كروساك، بورخيس - كلهم كانوا عمياناً، ولقد كان بورخيس مهووساً بملاحظة هذه الاتفاقات والموافقات العجيبة، فقد كان يعتقد كثيراً في مثل هذه المصادفات وفي الأرقام التي تتكرر عبر الزمن.

أما فيما يتعلق بعملية الكتابة فإنه كان دائماً ينتظر أن تجود عليه الآلهة بالإلهام، فلا يعتريه القلق إن تأخرت عليه الكتابة، فهو لا يضخّم المسألة، إذ كل شيء بسيط، إن أتت الكتابة يكتب، إن لم تأتِ لا يقلق.

○ في كثير من حكايات بورخيس، يتحدث بعشق عن النمور، ما السر في ذلك؟

● يحب بورخيس النمور منذ الطفولة، فأولى الصور التي رسمها كانت للنمور، لقد كان مشدوهاً بأناقتها وجمالها وألوانها وقوتها، ومن أجل ذلك كانت لديه قطة في المنزل لا يفارقها تُدعى بيبو (Beppo)، كان يعتقد أنها نمر مصغّر، وأنها من نوع الحيوانات المقدسة، ذات مرة دخلت إلى المنزل فوجدتُ بورخيس جالساً على الكرسي جامداً لا يتحرك، فاعتقدت أنه مريض، بادرته بالسؤال ما الأمر؟ قال لي إن بيبو جلست فوق ركبتي، فخشيت أن أزعجها، لذلك لبثت ثابتاً لا أتحرك، فهذا الحيوان ينبغي أن نحتفظ به وأن لا نزعجه.

○ يُقال إن بورخيس لم يكن معروفاً في الأرجنتين بسبب ابتعاده عن الهمّ السياسي، وأنه لم يُعرف في أوروبا إلا بعد أن اقتسم جائزة فورمينتور (Formentor) مع الكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت عام 1961، وكما لاحظ ذلك الكاتب الأرجنتيني إرنستو ساباتو قائلاً: «لو كان بورخيس فرنسياً أو تشيكياً لسارع الأرجنتيون إلى قراءته باهتمام ولو في ترجمات رديئة». هل تغيّر هذا الموقف الأرجنتيني لاحقاً؟

● في الأرجنتين كان بورخيس لسنوات عديدة وجهاً مشاكساً، كان يتسبب في صدمات للجمهور لأنه كان يقول دائماً ما يعتقد. لم يخن ولو لمرة واحدة نفسه، كان ينتقد دائماً الغوغائية والآراء الشائعة، ويبدو كأنه يسبح ضدّ التيار، ثم بعد ذلك يأتي الوقت الذي يثبت صدق ما يقول لأنه يتمتع برؤى تنبُّؤية.

لا أحد نبي في وطنه، لقد كان بورخيس يقول لي دائماً إنه كان معروفاً جداً، وذلك انطلاقاً من الإعلانات الصحافية حول القراء العديدين الذي قرأوا أعماله، شيئاً فشيئاً أصبح بورخيس أسطورة للأدب في حياته، وبعد موته أصبح الكل يريد الانتساب إليه، وأن يمتلك أعماله أكثر من السابق.

○ رُشِّح بورخيس لجائزة نوبل مرات عدة، لكنه لم ينلها، كيف تفسِّرون ذلك؟ والحالة هذه أنه أصبح كاتباً عالمياً، كيف كان ردّ فعله تجاه ذلك؟ وكيف كان ردّ فعل الأرجنتينيين؟

● كان لبورخيس رأي آخر في القضية، قال لي من الأحسن أن لا أنال جائزة نوبل، لأنه بذلك سأصبح الأسطورة الاسكندنافية،

سأصبح الرجل الذي لم ينل أبداً جائزة نوبل، وأن لا أكون فقط رقماً في قائمة المرشحين والفائزين، أما بخصوص الأرجنتينيين، فقد كانوا قلقين جداً لأنهم وطنيون حدّ الإسراف.

○ في السنة المقبلة، 1999، سيكرم بورخيس في مجموعة من الدول، ما هي أهداف هذا التكريم، وما هي الإمكانيات المتاحة لإنجاح هذا الحفل؟

● إنه الاحتفال بالذكرى المئوية لولادة بورخيس، أن هذا العدد قوي جداً في أغلب الثقافات، وسيُقام هذا الاحتفال في خمس مدن، في باريس ومدريد وبوينس آيرس ومراكش وجنيف، المدينة التي توفي فيها بورخيس. لقد أبدت مجموعة من الدول اهتمامها بهذه الذكَرى، حيث قامت إيطاليا بالتحضير لهذا التكريم، وقد ساهمت الأرجنتين بالتمويل، والدول الأخرى مهتمة بالبحث عن أماكن لائقة لإنجاح هذا الملتقىَ التكريمي.

○ تتواتر في أعمال بورخيس مجموعة من الثيمات الأساسية، ك **المرايا والمتاهات وكتاب الرمل والحديقة ذات السبل المتشعبة**، ونلاحظ أن المشترك بين هذه العناصر هو اللانهائي، فما هي الخلفية الفلسفية التي اعتمدها؟

● أعتقد أنه كان مهتماً بالفلسفة المثالية وبالمذهب البوذي، وكان مفتوناً بالفيلسوف الألماني شوبنهاور، وبسببه تعلَّم اللغة الألمانية ليتمكن من قراءته في لغته.

○ اهتم بورخيس منذ طفولته بـ **ألف ليلة وليلة**، قرأها وأعاد قراءتها في كل الترجمات الإنكليزية والإسبانية، أين يتجلَّى أثر هذه الرائعة في العوالم البورخيسية؟

• نلمس هذا التأثير في جُلِّ قصص بورخيس، فهو أولاً كان مفتوناً بالعنوان **ألف ليلة وليلة** الذي يحيل إلى الموضوعة المركزية في أعماله، موضوعة اللانهائي، وقد خصَّص بورخيس مجموعة من المقالات حول هذا الكتاب المدهش. وتحدّث عن ترجماته وناقشها، إضافة إلى أن **ألف ليلة وليلة** مكنت بورخيس من تأسيس مملكة الخيال المترامية الأطراف، وعلّمته أن الكتابة هي كل شيء ما عدا الخطّي.

○ ترجم أبوه **رباعيات الخيّام** لأول مرة إلى اللغة الإسبانية، وكان بورخيس يودّ أن يتعلم اللغة العربية في أواخر حياته بجنيف ليقرأ «الليالي» في لغتنا، هل تحقق له هذا الحلم؟

• أعتقد أن هذه البيئة حمّست بورخيس ليتعلم اللغة العربية، فأستاذه كان يعرف ثلاث وثلاثين لغة، وبورخيس نفسه قال لي أثناء مرضه: ينبغي أن تمر الحياة بطريقة عادية، فحيث علم من إحدى الجرائد أن هناك أستاذاً للُّغة العربية، طلب مني أن أتصل به، استقدمته إلى المنزل، جنسيته مصرية، كان شخصاً طيباً ودمثاً، سأله بورخيس عن مجموعة من الأشياء ثم بدأ يعطيه دروساً في اللغة، وكنت أرسم هيئة الحروف العربية على راحة يديه حتى يتحسس شكلها.

إنه يريد أن يرحل من هذا العالم وهو عارف بهذه اللغة حتى يتمكن في العوالم الأخرى من قراءة **ألف ليلة وليلة** في لغتها، ومن حبِّه لهذه اللغة عَنوَن أحد مؤلفاته بالحرف الأول من الأبجدية **الألف** (*The Aleph*)، ولقد استمدّ بورخيس قيمة هذا الحرف من خلال قراءته لابن عربي الذي يعتبر أن حرف الألف أصل الحروف، ويستمدّ قوته من رمزيته الإلهية.

○ أنت وبورخيس تحبان مدينة مراكش كثيراً، ما هي الانطباعات التي خلّفها هذا الفضاء المدهش لديكما؟

● نحب هذه المدينة لأسباب عديدة، منها شعبية حياة الناس وطيبوبتهم. وبسبب كل هذا التاريخ الأسطوري الذي تقتسمه شعوب الأطلسي. بالنسبة إلي أحتفظ بذكرى قوية. أتذكر أننا ذهبنا مع صديق لنا نعرفه إلى جبال الأطلس متوجهين إلى إحدى القرى لزيارة عائلته، وحضرنا حفلاً راقصاً. حينما بدأت النساء يرقصن أحسست شيئاً قوياً في داخلي، أحسست أنني أعيش مثل هؤلاء النساء، خفت من نفسي، قال لي بورخيس يمكن أن يكون ذلك في حياة أخرى تكونين فيها امرأة أمازيغية، إنها تجربة لا تُنسى. زرنا مراكش مرتين، في نهاية السبعينيات وفي سنة 1985 وبعد موت بورخيس أتيت وحدي ثلاث مرات، لقد كان بورخيس يحب هذه المدينة كثيراً، قال لي مرة إنها فكرة جيدة أن نسكن في مراكش، لقد كان مفتوناً بحركيتها، كنا نذهب معاً إلى ساحة جامع الفناء نستمع إلى حكايات **ألف ليلة وليلة**، يرويها بعض الرواة والناس متحلِّقون حوله ينصتون باهتمامٍ شديد.

يرى بورخيس أن هذه التقاليد الشفوية التي ما زال الناس هنا يحافظون عليها، ويتقاسمونها في ساحة عمومية، هي أشياء نادرة ونفسية جداً.

أتذكر مرة أنه وقف عند امرأة تقرأ الفأل فتجاذب الحديث معها، كانت تستهويه أسواق المدينة، وكنا نسرُّ حينما كنا نرى بعض الناس يحملون طائر «الباز»، إنه طائر يفتنني.

وبالجملة، فجامع الفنا - يقول بورخيس - تجسيد لأحلامه الطفولية، إنه مكان ساحر.

○ ماريا كوداما، تكتبين قصصاً فنتازية، ألا يوجد تأثير لبورخيس على كتابتك؟ ما هي الأسباب وراء عدم نشر هذه القصص في كتاب؟

● أتمنى أن يكون بورخيس قرأ قصصي، وأتمنى أن تقرأها أنت أيضاً لتحكم عليها باعتبارك ناقداً، نشرت هذه الحكايات في مجلات عدة، وقد طلب مني بورخيس أن أجمع ذلك في كتاب ليضع تقديماً له، رفضت ذلك لأن المسألة بالنسبة إلي جد معقدة، فكل الناس يطلبون من بورخيس أن يقدِّم لهم مجامعهم القصصية، وقد كان بورخيس يلحُّ علي ويقول لماذا، لماذا لا تريدين؟ كنت أجيب دوماً: هكذا! بعد موته لم يكن الظرف ملائماً للنشر، ولكن بعد هذه الذكرى المئوية، سأنشر كل ما كتبت ونشرت من القصص في الجرائد والمجلات في كتاب.

ملحوظة:

التقاها محمد آيت لعميم بمراكش عام 1996 في الفترة التي كانت تهيِّئ لإقامة حفل تكريمي لبورخيس بمناسبة الذكرى المئوية على وفاته، وقد أجرى معها الحوار في المنزل الذي استأجرته بالمدينة.

بورخيس: صانع المتاهات، لا يحب أن يقرأ ما كُتِبَ عنه

خ. ل. بورخيس: كنتُ من عشّاق بودلير، وكان بإمكاني أن أستظهر إلى ما لا نهاية **أزهار الشر**، ثم بعد ذلك اتخذت مسافاتي منه، لأنني أحسست أنه كاتب يؤلمني، ومن الممكن أن مراهقتي البروتستانتية لها دخل في ذلك. قد كان كاتباً مشغولاً بمصيره الشخصي، بسعادته الخاصة وشقائه. وهذا أيضاً هو السبب الذي جعلني أبتعد عن الرواية.

أعتقد أن قراء الروايات لهم ميول إلى التماهي مع أبطال الروايات وينتهي بهم الأمر إلى أن يتخيلوا أنفسهم كأبطال الروايات. من المهم جداً، في رواية ما، أن يكون البطل محبوباً، يجب أن يكون محبوباً، أن نتجاوب مع حبه. ومن الممكن إذا ألغينا هذه الحوادث فجزء لا بأس به من الروايات الجيدة في هذا العالم سيختفي.

وأعتقد أنه لكي نعيش - لا أقول بسعادة لأن هذا صعب جداً، لكن بشيء من الصفاء - يتوجب علينا أن نفكر بأقل ما يمكن في هذه الحوادث الشخصية. ففي حالة بودلير - الشبيهة بحالة أستاذه بو - يتعلق الأمر بكتّاب يخطئون بحق.

بمعنى أن القارئ سيصير لديه ميل إلى تقليدهم، ويتخيل نفسه شخصية مثيرة للشفقة، وأنا لا أعتقد أنه يجب علينا أن نرى أنفسنا شخصية تثير الشفقة. ما يكون ملائماً في الحياة - وهذا بالطبع لم أصل إليه بالمرة - هو أن نرى أنفسنا بالأحرى خيرين. مثلما قال ذلك فيثاغورس، شخصية ثانوية أليس كذلك؟ ولا أعتقد أن قراءة **أزهار الشر** وأشعار بو، أو بشكلٍ عام قراءة روائيين وشعراء رومانسيين، يمكنها أن تساعدنا في هذا الاتجاه. أنا أعتقد فيما يذهب إليه ستيفنسون: فالكاتب يربح القليل من المال، ويمكن أن لا يكون مشهوراً - وعلى العموم فهو كذلك - لكن لديه امتياز التأثير في كثير من الناس. وأنا أسعى إلى أن يكون لدي تأثير إيجابي.

خ. خ. سايير: هذا يمكن أن تكون له قرابة ببعض مقالاتك الأولى حول أدب السعادة؟ تذكرون مقالتكم حول فري لويس دي ليون (Fray Luis de Leon)؟

خ. ب - في الحقيقة، أدب السعادة نادر جداً.

خ. س - إنها بالضبط أطروحة هذه المقالات.

خ. ب - إلى درجة أنها أحد أسباب إعجابي بخورخي غيين، كان شاعر السعادة. مثلاً حينما يكتب: «كل ما في الهواء طائر»، في الحقيقة السعادة تتلاءم مع معنى هذه الجملة: «كل زمن ولّى هو الجميل». وفي المقابل، فإحدى فضائل والت وايتمان هي أنه يحس أحياناً بسعادة حاضرة، مع أنه يضع فيها إلحاحاً مشكوكاً فيه شيئاً ما. نرى أنه يُلزِم نفسه بواجب أن يكون سعيداً. لكنني أعتقد أنه من الأفضل أن نُلزِم أنفسنا بواجب أن نكون سعداء بدل أن نُلزِم أنفسنا

بواجب أن نكون تعساء أو مهمّشين ونحتاج إلى الشفقة. لأنه يبدو لي حزيناً جداً أن نشفق على أحد ما، أليس كذلك؟ حتى لو كان الأمر مبرراً.

خ. س - إذن، هذا الاستبعاد لبو وبودلير يمكن أن يكون...

خ. ب - أملاه عليَّ حكم قيمة وهم أخلاقي. ويمكن أن مصدره بروتستاني، لقد لاحظتم أنه في البلدان البروتستانية يكون لفلسفلة الأخلاق (Ethique) أهمية كبرى. ليبقَ الأمر بيننا، فمن الواضح أن شخصاً ما سيكون إنساناً طيباً أو لا يكون. لكن هنا، عموماً، لا نناقش وساوس أخلاقية. لا أظن أن في الولايات المتحدة لهذا السبب الناس أخلاقهم أسمى. لكني أعتقد في الوقت نفسه أن السؤال الأول الذي نطرحه بهذا الصدد حول شيء ما هو معرفة هل الأمر مبرر أخلاقياً. بالطبع يمكننا الإجابة على هذا السؤال بواسطة مغالطة أو مبررات، لكن هذا ليست له أهمية، هذا السؤال هو أول ما يظهر في أية محادثة أليس كذلك؟

خ. س - لكن هذا لا علاقة له بالقيمة الجمالية للأعمال. فأنتم تعتقدون أن بودلير هو شاعر كبير وبو سارد كبير كذلك.

خ. ب - بالطبع، حتى لو أنني أعتقد أنه لكي نحسّ بعظمة بو، لا بدَّ من المرور عبر الذكرى، يعني أن نتفرس فيه في كليته. إنه تقريباً ما يحصل مع لوجونس (Lugones)، فإذا تأملنا عمله كله، فهو كاتب كبير، لكن إذا أخذناه صفحة صفحة، أو في أسوأ الأحوال سطراً سطراً، نصادف الكثير من الرداءة. إن أهم ما في عمل الكاتب هو الصورة النهائية التي يتركها لدينا.

خ. س - وبالنسبة إلى دوستويفسكي، ما هي الصورة التي ترسمون له؟

خ. ب - في فترة ما، كنت أعتقد أنه لا نظير له، وقد أعدت قراءة **الجريمة والعقاب** و**الممسوسون** مرات عدة. بعد ذلك، وفي خضم حماستي، أدركت أنه كانت لدي مشاكل كبيرة في تمييز هذه الشخصية عن تلك. فكل الشخصيات كانت تشبه دوستويفسكي تقريباً، وتبدو أنها تسبح في التعاسة، أليس كذلك؟ كان هذا الأمر يزعجني لذلك توقفت عن قراءته، ولم أحس أنني انتقصت بهذا الغياب.

خ. س - ألا يوجد من جانبكم هنا اختيار لا شعوري للموضوع الذي يجب أن يكون من مهام الكاتب في اللحظة التي يكتب فيها؟ يعني أنه في هذا البلد.

خ. ب - لا، لا. أعتقد أن هناك شيئاً آخر لم أكن أدركه ولكنني أدركته الآن. فمن بين النكهات المختلفة للأدب، النكهة الملحمية هي التي أتذوق وأحس بعمق. حينما أفكر في العمل السينمائي مثلاً، فبالغريزة أفكر في «الويسترن»، حينما أستحضر الشعر، أفكر في لحظات ملحمية، في اللحظة الراهنة أدرس الشعر السكسوني القديم. فكل ما هو ملحمي يؤثر في أكثر. هناك جملة لوجونس - كنت أتمنى أن أكون أنا هو كاتبها، ولكن على الأقل قرأتها، وهذا أيضاً فضيلة، أليس كذلك؟ - التي تنطق بها إحدى شخصيات رواية *La guerra gaucha*، وهي رواية رديئة تقريباً: «وبكى من النصر». أحسست أن هذا عميق جداً. فحينما أبكي،

لسبب جمالي، فهذا ليس لأنهم حكوا لي مأساة ما، لكن لأني كنت أمام جملة تمثِّل الشجاعة. قد يكون إذن هنا تأثير لسلالتي العسكرية. أحس بالحنين لحياة كانت ممنوعة علي. قد يكون أمراً خاصاً فقط بالأدباء أن يفكروا في أن جنساً آخر للحياة هو أعلى من الذي قُدِّر لهم. ومن الممكن أن هذه النكهة الملحمية لا يحسها أبطال الملحمة، بل الكتّاب هم من يحسون بها.

خ. س - أليس هذا التمجيد للشجاعة الذي نصادفه في أعمالك - وقد قلته في مناسبات أخرى - هو بالأحرى إحساس جمالي؟ أريد أن أقول إنه وراء العنف والشجاعة هناك سديم إنساني وألم رهيب.

خ. ب - نعم. أعتقد أن هذا هو المقصود. زد على ذلك، أنه بمقتضى سبب ما - لا يهم إذا كان صحيحاً أو غير صحيح، فعلى المدى البعيد كل الأسباب يمكن أن تبدو صحيحة أو غير صحيحة - الإنسان ينسى مصيره الشخصي.

خ. س - السيد بورخيس، في إحدى مقالاتك بعنوان «فن السرد والسحر»...

خ. ب - لا أذكرها إلا بشيء من الضبابية.

خ. س - وأنا كذلك في هذه اللحظة، لكن أطروحتك هي...

خ. ب - آه. نعم. أعرف. أطروحة المقال هي أنه حتى السحر يمارس أفعالاً تؤثّر في الواقع، الشيء نفسه نجده في فن السرد. نجد وضعيات غير قابلة تقريباً للفهم، تجسِّد مسبقاً ما سيحصل لاحقاً، أليس كذلك؟

خ. س - بالطبع، وهناك نظرية فيما يخصُّ النزعة الاسمية والواقعية.

خ. ب - لا أذكر هذا، إنكم تتذكرون عملي أفضل مني.

خ. س - أعتقد أنها إحدى المقالات الهامة جداً، أو على الأقل هي إحدى المقالات التي تعجبني أكثر.

خ. ب - أتذكر بنوع من الغموض هذه النقطة. أودّ أن أقول إن ما تؤول إليه الأمور في عمل سردي يجب أن يكون مهيئاً. وما يقع إذن يتخذ دور العمليات السحرية الصغيرة، أليس كذلك؟ أعتقد أن هذا هو المقصود...

خ. س - لا نذكركم بأن هذا المقال يتحدث عن ترجمة تشاوسر (Chaucer) بخصوص قتيل غُرست فيه مدية، وفيه تقومون بتحليل صيغة تعبيرية كُتِبت بطريقة غير مباشرة ترجمها تشاوسر بطريقة مباشرة جداً؟

خ. ب - لا. الآن أتذكر. قلت إنه في لحظة ما عبرنا من الأمثولة إلى الرواية، يعني من الواقعية إلى الاسمية. وإذا أردنا أن نحدد هذا التاريخ، يجب أن نبحث عنه في اللحظة التي ترجم فيها تشاوسر هذا السطر: «بواسطة الحديد المخفي للخدع، ذلك الذي يبتسم وسكين مخفي تحت ردائه». ويمكننا أن نحدد هذه اللحظة المثالية طبعاً كاللحظة التي نعبر منها من الأمثولة حيث الخيالات هي الواقع، إلى الرواية حيث الواقع ليس هو القتل أو الجريمة لكن، مثلاً، هو راسكلينكوف.

خ. س - بالطبع، أودّ أن نبدأ من هنا لكي أرجع إلى بنية الرواية، وعلى الخصوص الرواية الحديثة، أنتم باعتباركم من أكبر

مترجمي فوكنر، وتعرفون جيداً وبعمق **عوليس** لجويس، وبروست وكل السرد الحديث. . .

خ. ب - أعتقد أنه يمكنني أن أسرق - يجب علي أن أسرق - برنارد شو، حينما قال عن أونيل (O'Neill) لا شيء لديه جديد سوى تجديداته. أعتقد أنه في حالة فوكنر - وأيضاً في حالة بروست، رغم أني أتحدث عنه باحترام أكثر من فوكنر، مع احترامي لهما - هذه الحيَل ينتهي بها الأمر إلى الإضجار. وأننا سنصل إلى هذه الجملة: «في إحدى قرى لا مانشا (La Mancha) والتي لا أريد أن أتذكر اسمها»، وأظن كذلك أن كاتباً شاباً يجب عليه أن يبدأ بالبساطة وليس بالتعقيد.

خ. س - ألا تظنون أن هذا شبيه بما يقوله فاليري (Valéry) في صدد أن بودلير كان قد صمّم أن يكون كلاسيكياً لأنه كان يتوجب عليه أن يعارض رومانسية سابقة؟ يعني أن كل هذه التجديدات كانت ضرورية حتى يمكن لكلاسيكية جديدة أن تظهر في الرواية لاحقاً. إنه يوجد هناك جدلية داخلية لتاريخ الأدب.

خ. ب - إذن، لندفع بهذا الأمر إلى حدود البرهنة بالعبث، هذا يعني أن فوكنر وفرجينيا وولف وبروست كانوا قد ضحّوا بأنفسهم حتى يكون في المستقبل كتّاب أكثر جودة منهم، لا، إنني أمزح، ما تودون قوله هو إن هذه العملية ضرورية، وأنها تشبه نوعاً من المدّ والجزر، وأننا لا يمكن أن نتملص منها وأنه بالطبع يمكن أن تمارس سعادة أقل أو أكثر. مثلاً، فرجينيا وولف قامت بذلك جيداً في روايتها **أورلاندو**، وفي كتب أخرى قامت به بقليل من

السعادة. فيما يتعلق بفوكنر، أظن أن الأمر انتهى به إلى الضياع في متاهاته الخاصة به، هناك في إحدى رواياته حيث - من أجل الإذلال الكبير للقارئ - نجد شخصيتين تحملان الاسم نفسه مثلاً...

خ. س - في رواية **ضوء أوغست**.

خ. ب - حسناً. لا أذكرها لأنني لم أدخل بعمق هذه المتاهة، على الرغم من أن هذا الأمر أضجرني.

خ. س - إحدى الشخصيات تدعى لوكاس بورش (Lucas Burch) والأخرى بايرون بونش (Byron Bunch) وهنا خلط بينهما. لكنَ هذا له علاقة بحبكة الرواية.

خ. ب - في أحد الأيام، اقترح علي أن تُحول قصتي **الموت والبوصلة** إلى فيلم. وفي هذه القصة يلتبس القاتل والضحية من ناحية الاسم لأن أحدهما يدعى روث (Roth) والآخر شارلاش (Scharlach)، أي أحمر وأرجواني. لذلك فكرت أنه إذا شُخِّصت القصة على الشاشة فلا بدَّ أن يمثل ممثل واحد الدورين معاً، لكن ما نلاحظه أن ليس هناك جريمة قتل فقط لكن هناك أيضاً عملية انتحار، أليس كذلك؟

خ. س - إضافة إلى هذا، في قصة **الانتظار** يحمل أليخاندرو فيلاريه (Alejandro Villari) نفس الاسم الذي يحمله قاتله.

خ. ب - صحيح. لكن من الآن فصاعداً، أتمنى أن يتحسن سلوكي ولا ألعب بهذه الأشياء.

خ. س - لكن هذه الألاعيب لها معنى معيّن، أليس كذلك؟

خ. ب - بالطبع. وعلى أية حال، لم أقم بها «لإدهاش

البورجوازي»، فالبورجوازي غالباً «مندهِش» ويتثاءب عندما نريد إدهاشه، لا يبالي بشيء لكي يستعمل العبارة الصحيحة.

خ. س - يبدو لي أنه في عملك كله هناك اتجاهات وميول معروضة بطريقة خطابية قد طورت من طرف كتّاب الرواية الجديدة الفرنسية. فإنكم طرحتم مشاكل، وهم فيما بعد طوروها من الناحية البنيوية في رواياتهم.

خ. ب - حسناً. سنفترض أن هناك شيئاً جديداً في عملي، أليس كذلك؟ وعلى العموم، سأنقد هذا فرضياً، فحينما يصل كاتب إلى نقطة ما، فإنه يعتقد أنه وصل إلى الحالة النهائية للأمور، وحينما يطور آخرون هذه الحالة، فإنه يغتاظ، أليس كذلك؟ لأنه اعتقد أنه وصل نهائياً إلى الحد. أذكر هنا كسول سولار (Xul Solar)، فهو رسّام جريء ومع ذلك يغتاظ من كل ما ندعوه اليوم بالفن التجريدي. لأنه بدا له أنه قاد هذه الطريقة إلى حيث يمكن أن تصل. بحيث أنه إذا استهجنت ما ينجز اليوم، فهذا يعني أنني قمت بخطوة كانت صغيرة جداً، وأنني أحس بغضب لأن آخرين ذهبوا أبعد مني، الأمر يتعلق بعملية لا تخضع لإرادتي، فقد حدثت أشياء غريبة مع كتبي: كنت في تكساس وسألتني شابة حول قصيدة «الغولم» (*El Golem*)، ألم أحاول حين كتابتها القيام بتنويع على قصتي **الخرائب الدائرية** التي كتبت من قبل بزمن بعيد. فكرت قليلاً، وشكرتها على ملاحظتها، وقلت لها لم أفكر في ذلك أبداً. ولكن في الحقيقة القصة والقصيدة كانا، في الجوهر، الشيء ذاته.

خ. س - أحد الكتب النقدية المهمة جداً حول أعمالك هو

كتاب آنا ماريا بارنيتشيا (Ana Maria Barrenechea)، ما هو رأيكم فيه؟

خ.ب - نعم، لقد ترجم إلى الإنكليزية بعنوان: **صانع المتاهات**، أو **مهندس المتاهات**. وأعتقد أنه كتاب محترم جداً، لم أقرأه لأن الموضوع لا يهمني كثيراً. لأنني أحس بتضايق حينما أقرأ شيئاً كُتِب عني، لكنني أعتقد أنه أفضل الكتب التي كتبت حولي. وعلى أية حال، فقد قيّمه المختصون بأنه جدير بأن يترجم وهذا أسدى إلي خدمة كبيرة.

خ. س - في الجزء الأخير من هذا الكتاب أشارت آنا ماريا إلى مشكلة موقفك السياسي الذي هو محل نقاش.

خ.ب - حسناً، أعتقد أن موقفي بسيط جداً. انخرطت في الحزب المحافظ، وأوضحت أنه أن تكون محافظاً، في الجمهورية الأرجنتينية، هو نوع من الارتيابية. وبأن هذا يجعلك تتموقع في مسافة متساوية بين الشيوعية والفاشية، إنه حزب وسط. أعتقد أن الفترات التي كان فيها المحافظون في الحكم كانت تمثل فترات الكرامة، ولم لا نقول فترات الرخاء؟ كنت راديكالياً، لكنني كنت راديكالياً لأسباب أخجل من الاعتراف بها. لأن أحد أجدادي إزيدورو أتشفيدو (Isidoro Acevebo) كان صديقاً حميماً للياندرو أليم (Leandro Alem). لا أظن أن هذه الأسباب المتعلقة بالنسب كان لها بعض القيمة. إذن، فأيام قبل الانتخابات الأخيرة، كنت قد ذهبت لأرى هاردوي (Hardoy) وقلت له أودّ أن أنخرط في الحزب المحافظ. قال لي: «إنك أحمق، سنخسر الانتخابات». فقلت له

بعض الكلمات وأنا أضحك، قلت له: «الرجل المهذب لا يهتم إلا بالقضايا الخاسرة»، فأجابني: «حسناً، إن كنت تبحث عن قضية خاسرة، لا تخطو خطوة أخرى، فقد عثرت عليها» وفتح ذراعيه لاستقبالي. بلا شك أتحدث بنزق عن أشياء مهمة جداً. لكني أعتقد أن آراء الكاتب هي الأقل أهمية عنده. فالرأي أو الانتماء إلى حزب سياسي أو ما ندعوه الأدب الملتزم، يمكن أن يعطينا أعمالاً جيدة أو ضعيفة أو مقرفة. فالأدب ليس من السهولة بمكان، لا يخضع لمعتقداتنا، إنه شيء لا ننتجه من خلال آرائنا. أعتقد أن الأدب أعمق من آرائنا، وأن هذه الأخيرة يمكن أن تتغير وأن أدبنا لن يتغير لأجل ذلك، أليس كذلك؟

خ. س - لقد قلتم هذا مرات عديدة بخصوص كيبلينغ.

خ. ب - بالطبع. لقد قال إن الكاتب له القدرة على نسج خرافة لكن ليست لديه القدرة على معرفة العبرة منها. وسيهتم آخرون بهذا لاحقاً. ولقد قال هذا بنوعٍ من الحَزن لأنه كان كاتباً ملتزماً. فقد خصص عمله لدعم أو تبرير الإمبراطورية البريطانية، وأدرك في أواخر حياته أنه صنع شيئاً آخر غير الذي أراد. فهو كَتبَ بعض القصائد والحكايات الرائعة وأن مشروعه السياسي كان إخفاقاً.

خ.ص- بالنسبة إليكم، يمكننا أن نفهم أن موقفكم تجاه البيرونية كان عدوانياً.

خ. ب - أعتقد أن كلمة عدواني ضعيفة شيئاً ما. إنني أحس بالاشمئزاز وأعتقد أنه في إمكاني قول ذلك عن أحد أجدادي الأوائل الذي كان يُسمّى مانويل دي روزاس (Manuel de Rosas)، إنه شخصية ممقوتة.

خ. س - ومع ذلك، ونحن نقرأ كتابك **الصانع** نجد قصة قصيرة بعنوان **سيمولارك**، هي تقريباً قصيدة نثر، هل تذكرونها؟

خ. ب - نعم، لقد سمعت أن هذه القصة رواها شخص من كورينتيس (Correintes)، ورواها شخص آخر من ريزتينسيا (Resistencia)، وبما أن هؤلاء الأشخاص لم يكونوا متفقين من الناحية السياسية افترضت أن الواقعة كانت حقيقية. لكن إذا كانت هذه القصة دفاعاً عن البيرونية، إذن أقطع اليد التي كتبتها بها.

خ. س - لا، لا أعتقد أن هذه القصة ستكون دفاعاً عن البيرونية، لكن هي تفسير أكثر حساسية للظروف الخاصة وللأحداث التي وقعت في البلاد، لأن القصة تنتهي بجملة دالة جداً بالنسبة إلي: «الورع الساذج لسكّان الضواحي».

خ. ب - نعم هذا صحيح، لكني لا أعتقد أن الورع الساذج لسكان الضواحي يبرر تواطؤ المركز. أعتقد أن الأمر يتعلق بأشياء أخرى. يمكنني أن أحترم الورع الساذج لسكان الضواحي. لكن لا أكنّ أي احترام لرجل تبنّى البيرونية بطواعية. والذي إضافة إلى ذلك لا يتوقف عن التنكيت حول بيرون حتى يوهمنا أنه ليس أبلهاً.

خ. س - ما يثير الفضول، هو أن القصة توصّلت إلى إعطاء البيرونية صورة حدثية/ واقعية (Factuelle)، من دون أي نوع من العدوانية، وأنها تصطاد بعض الأشياء تبدو في البيرونية إيجابية.

خ. ب - إذن، فأنا نادم جداً، لكن إذا كنت أنا الذي كتب القصة، فهل يجب علي تأويلها؟ ومع ذلك لم أفكر أبداً في هذا. حينما كتبتها اعتقدت أنها نادرة من النوادر الجريئة، وإضافة إلى ذلك

فهي حقيقة، وأنها في حالة ما ليست كذلك فهي جديرة بأن نبتدعها. أليس كذلك؟ لكن ما دامت هناك الكثير من الموضوعات للنقاش في العالم، لماذا نتحدث عن السياسة، الموضوع الذي لا أحيط به كثيراً حتى أجعله موضوعاً يتحكم في عواطفي؟ إضافة إلى ذلك، أراه مشكلاً أخلاقياً. لقد لاحظتم جيداً أنه لدي اهتمامات أخلاقية. حينما تحدثنا عن بودلير ودوستويفسكي وبو.

خ. س - ما يحدث هو أننا نهتم بما تفكرون فيه من خلال أعمالكم التي لها أهمية كبرى.

خ. ب - لكن إذا كانت لديها هذه الأهمية، لا أعتقد أن هذا يمنحني الحق أكثر من الآخرين لكي أوضحه... فالكاتب يجب أن يكون بريئاً وعفوياً. حتى إن ما سأقوله عن عملي له أهمية قليلة أمام ما ستقوله آنا ماريا بارنيتشيا، أو أي أحد آخر، لم أكتب قصصي إلا مرة واحدة. وأنتم في الغالب قد قرأتموها. إنها تنتمي إليكم أكثر مني. لقد جهدت كثيراً حتى لا تتدخل آرائي في أعمالي، حينما يقال لي إنني منعزل في برجي العاجي، أقول عن هذه الصورة المستعارة من الشطرنج إنها خاطئة ما دام لا أحد له شك حول ما فكرت فيه، لكني لا أعتقد أن ما أفكر فيه على المستوى السياسي أو الديني - الذي له أهمية كبيرة جداً - يؤثِّر على ما أكتب. قال لي أحد الأشخاص يوماً إنني أعتقد أن التاريخ دائري لأنه في إحدى قصصي توجد أشكال تتكرر. لكن ما قمت به هو أنني وظفت الإمكانيات الجمالية لنظرية الدوائر. وهذا لا يعني أنني أعتقد فيها، ولا أنني لا أعتقد فيها. أنا قبل كل شيء رجل أدب يعتمد على قلقه الشخصي ويسعى إلى استغلال الإمكانيات الأدبية للفلسفة والميتافيزيقيا

والرياضيات، لكن ليست لدي أي سلطة لأتحدث باعتباري فيلسوفاً أو رجل علم أو رجل رياضيات.

خ. س - لكن عملكم له أهمية قصوى.

خ. ب - لا، لا. لا أعتقد ذلك. اقترحت نفسي لكي أرفّه عن الناس، ومن الممكن أنني قد أقلقهم، وأعتقد أن الناس سيسأمون سريعاً مما أكتب.

خ. س - مع ذلك، اقبلوا أن نقول إن كتابتكم تشكّلُ خطوة حاسمة من أجل تثبيت لغة ليست لغة مغرقة في المحلية.

خ. ب - آه، إذن، هذا صحيح. لكني وصلت إلى هذا بعد أن اقترفت كل الأخطاء الممكنة. حينما بدأت الكتابة، كنت أودّ أن أكون إسبانياً كلاسيكياً ذا نزعة إنسانية من القرن السابع عشر. بعد ذلك، اقتنيت معجماً خاصاً باللغة الأرجنتينية، وعزمت أن أكون كاتباً محلياً. وراكمت الكثير من المفردات المحلية التي لا أفهمها دون الاستنجاد بمعجمي، وبعد ذلك أعرته حتى لا أقع بتاتاً في إغوائه. واليوم أعتقد أنني أكتب مثل أرجنتيني عادي. أكتب بالطبع باللغة الأرجنتينية. يعني أنني لا أسعى إلى أن أكون إسبانياً لأنني سأرتدي قناعاً، ولا أسعى حتى إلى أن أكون أرجنتينياً لأني سأرتدي كذلك قناعاً. أعتقد أنني وصلت إلى الكتابة بنوع من البراءة. لا أؤمن في اللغة المغرقة في المحلية ولا في الدارجة (Argot) التي تحمل خيالاً أدبياً فقيراً تقريباً. أليس كذلك؟ وهي بالأحرى مواضعة أدبية. أخيراً، كتبت مجموعة من القصائد تُسمّى **ميلونغاس** (*Milongas*)[1]،

---

(1) Milongas: أغنية ورقصة شعبية في ريو دي لا بلاتا، وهي أصل التانغو.

واحترست كثيراً كي لا أُدخِل فيها كلمات من الدارجة، لأنني أدركت أنه إذا استسلمت لهذا الإغراء كل شيء سيفقد طبيعته، وأننا سنتخيل إذن الكاتب ومعجمه في يده محاولاً أن يكون «أوريليرو[2]»، وأعتقد أن تكون «أوريليرو» تحدد بالأحرى في النبرة.

---

(2) Orillero : سكان الأحياء الشعبية لميناء بوينس آيرس، وهي أحياء تغني فيها وترقص أغنية Milonga.

عن المجلة الفرنسية **ماغازين لتيرير**، 1997.

كيف يولد ويتبلور نص بورخيس

- أوزفالدو فيراري: بورخيس، لدي إحساس أننا الآن أقل قلقاً مما كنا عليه في الحلقة الإذاعية الأولى، ما هو رأيكم؟

* بورخيس: مرَّ على هذا وقت طويل لكن الأمر صحيح.

ف: مرّت عليه بعض الأسابيع، هذا غريب لكن الخجل غالباً ما نتغلب عليه مع مرور الزمن - يبدو أنه أمر ثابت، أمر لا مفر منه في حياة الكتّاب؟

ب: كل محاضرة ألقيها تكون بمثابة المحاضرة الأولى: فعندما أكون أمام الجمهور أحس بالخوف نفسه، الخوف الكبير مهنتي، لكنني استوعبت أن هذا الأمر ليست له أهمية، أنا أعرف الآن أنني خجول، أعرف أنني خائف لكن لا يهم.

ف: أودّ أن أتناول معك اليوم ظاهرة يرغب الكثير في معرفتها، أريد أن أتحدث معكم عن الطريقة التي تنتج بها لديكم عملية الكتابة، بمعنى آخر كيف تنشأ فيكم قصيدة أو قصة وانطلاقاً من اللحظة التي يبدأ فيها كل شيء كيف تتابع العملية، لنقل صنعة هذه القصيدة أو هذه القصة؟

ب: تبدأ الكتابة بنوع من الوحي، غير أني أستعمل هذه الكلمة بتواضع ومن دون تطلع، هذا يعني أنني أعرف أن شيئاً ما سيقع

فجأة وأن ما يأتيني غالباً بالنسبة إلى قصة هو البداية والنهاية، أما في حالة القصيدة فالأمر ليس كذلك، إنها فكرة عامة جداً، أحياناً يأتيني البيت الأول، فإذن شيء ما يُمنح لي ثم أتدخل، ومن الممكن أن أفسد كل شيء (يضحك). بالنسبة إلى القصة مثلاً أعرف البداية، أي نقطة الانطلاق، وأعرف النهاية، أي الهدف، لكن بعد ذلك علي أن أكتشف بوسائلي المحدودة جداً ما يحصل بين البداية والنهاية. بعد ذلك تأتي مشاكل أخرى، مثلاً: هل من الملائم أن أحكي بضمير المتكلم أم بضمير الغائب، بعد ذلك ينبغي أن أبحث عن الفترة، بالنسبة إلي، وهذه ثورة شخصية، فالفترة التي تلائمني أكثر هي العشر سنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر. أختار إذا تعلق الأمر بإحدى حكايات Porteno[1] وأماكن قريبة من بالرمو وباراكاس أوتورديرا، أما بالنسبة إلى التاريخ لنقل سنة 1899، السنة التي ولدت فيها، لماذا؟ فمن الذي يستطيع أن يعرف كيف كان يتكلم في هذه الفترة سكان هذه الأحياء، لا أحد. أريد أن أشتغل وأنا مرتاح، فعلى العكس إذا اختار كاتب موضوعة معاصرة فالقارئ يتحول إلى مفتش ويقرر أن: الأمر ليس كذلك إذ في مثل هذا الحي لا نتكلم بهذه الطريقة، الناس الذين ينتمون إلى طبقة ما لا يستعملون مثل هذا التعبير، أما أنا فبالعكس، عندما اختار فترة بعيدة شيئاً ما، ومكاناً بعيداً شيئاً ما أحافظ على حريتي، أستطيع أن أتخيل... أو حتى أن أزيّف، يمكنني أن أكذب دون أن يعلم أحد، من دون أن أعلم حتى أنا. بما أنه من الضروري لكاتب الحكاية

---

(1) Porteno هم سكان العاصمة الأرجنتينية بوينس آيرس.

(Fable) - حتى لو كانت جد فنتازية - أن يعتقد في الوقت نفسه في حقيقتها.

ف: الآن أودّ أن أقول لكم إنني دائماً أحسست بتفضيل لإحدى قصصكم المعنونة **كل شيء ولا شيء**، والتي تنطبق على...

ب: لا أدري إذا كان الأمر يتعلق حقيقة بقصة، لكن بالتأكيد لها طابع سردي من الممكن أن تكون... نعم هي حكاية فنتازية.

ف: لقد وضعتموها في مختاراتكم الخاصة.

ب: لا أعرف إذا كنت قد اخترتها كقصة أو قصيدة نثر، في العمق لا تهم التصنيفات.

ف: يظهر وكأنها قصيدة نثر.

ب: نعم لنفترض ذلك، كان كروتشه (Croce) يقول: «إن التصنيفات ليست أساسية». مثلاً إذا قلنا عن كتاب إنه رواية، أو عن كتاب إنه ملحمة، فكأننا نقول بالتأكيد إن كتاباً مجلداً بالأحمر موضوع على الرفّ الأعلى على اليسار، بكل بساطة هذا يعني أن كل كتاب فريد وأن تصنيفه من مهمة النقد، ليس أكثر.

ف: قصتكم **كل شيء ولا شيء** تتحدث عن حياة ممثل. وإذا لم يكن لديكم مانع أودّ أن أقرأ بعض المقاطع لكي نعلّق عليها.

ب: أنا أتذكر هذا.

ف: تبدأ بهذه الطريقة: «لم يكن فيه أحد، وراء وجهه (الذي من خلال الرسومات الرديئة للعصر لا يشبه أي وجه آخر) ووراء كلماته الكثيرة، الغرائبية والنزقة، لم يكن هناك سوى قليل من الفتور، حلم لم يحلم به أحد».

ب: نعم أريد أن أشير إلى شكسبير بالطبع.

ف: صعب أن يفهم القارئ هذا في البداية، ولكن شيئاً فشيئاً يصبح كل شيء واضحاً.

ب: أظن أنه في النهاية يصبح الأمر عادياً.

ف: في النهاية الأمر عادي.

ب: وبعد ذلك يظهر اسمه.

ف: نعم، قرب النهاية.

ب: لكن قبل ذلك بكثير نحزره بفضل التفاصيل الكثيرة.

ف: بعد ذلك تكتبون: «في البداية كان يظن أن كل الناس مثله، لكن استغراب صديق بدأ يتكلم معه حول هذا الخواء، كشف له خطأه وجعله يحس دائماً أن الفرد لا ينبغي أن يختلف عن نوعه».

ب: نعم «عن نوعه»، أعتقد أن الأمر ليس كذلك؟

ف: مع ذلك في هذه القصة، في هذا النص، في هذه الطبعة، يوجد «نوعه» لكن بالطبع...

ب: إنه بالتأكيد خطأ مطبعي، ستكون هناك أخطاء أخرى من الممكن أن تكون القصة كلها خطأ مطبعياً (Erratum) (يضحكان). وهذا سيكون في النهاية أمراً خطيراً إذا كانت هناك كلمة محرّفة فهذا كثير. يجب علي أن أشكر الذي قام بالطبع أليس كذلك؟

ف: هذا الخوف أو هذا الاشمئزاز من الاختلاف عن النوع الذي يمكن أن يحسه الفرد هو شيء خاص. أريد أن أسألكم من أين تأتي هذه الفكرة، لأنها من بين الأفكار التي تُظهِرُ لي استثناء كلياً في الحكاية.

ب: لا، لكن الفكرة التي تريد أن تكون المعيار. أعتقد أنها

فكرة مشتركة، أليس كذلك؟ كان أندريو لانغ (Andrew Lang) يقول: «نحن كلنا عباقرة إلى غاية السنة السابعة أو الثامنة، بعد ذلك يجهد الطفل نفسه لكي يشبه الآخرين، يبحث عن الرداءة ويجدها في حالات كثيرة، أعتقد أن هذا أمر عادي».

ف: نعم بعد ذلك تكتبون: «المهام البهلوانية أمدّته بسعادة كبيرة، وهي الأولى التي عرف بالتأكيد، لكن صفق للبيت الأخير، وأخرج من المشهد آخر ميت».

ب: نعم «أخرج من المشهد» لأنه لم يكن هناك ساتر، لأنه كان يجب عليهم أن يخرجوا الميت في المشهد.

ف: «. . . الذوق الدنيء للواقع يسقط عليه، توقف عن كونه فيريكس (Ferrex) أو تاميرلان (Tamerlan) وأصبح لا لأحد».

ب: لا، هنا «لا أحد» هو شكسبير طبعاً فيريكس وبوريكس (Porrex) في الدراما الإنكليزية وتاميرلان التي هي لمارلوي بالتأكيد.

ف: «لا أحد، كان مجموعة من الناس كهذا الرجل الشبيه بالمصري بروتي (Protée)[1] الذي استنفد كل مظاهر الكائن».

ب: أعتقدُ أن استدعاء بروتي جيد للغاية، ما دام أنه حكاية فنتاستيكية، فلمَ لا يكون فنتاستيكياً والحال هذه أنه يغير شكله: المصري بروتي، نعم.

ف: نعم، لكن بطريقة ما، أليس ذلك هو حال كل الممثلين ومؤلفي المسرح؟

ب: آه لم أفكر في هذا، فكرت في شكسبير، وبالفعل،

(1) Protée تعني في الأسطورة إله البحر.

وبالنسبة إلينا، ومن الممكن بالنسبة إليه أيضاً، ماكبث أو هاملت هما بالتأكيد أحياء أكثر منه.

ف: بالطبع «يصمد عشرين سنة في هذا الوهم الموجّه، لكن ذات صباح أخذه الهلع والقلق بالقوة من كون ملوك كثر يموتون بالسيف وكون عدد كبير من العشاق البؤساء يلتقون ويتفرقون، وبطريقة حزينة يحتضرون».

ب: أنا أشير إلى حجج تراجيديا هذه الفترة بالطبع.

ف: إنه كما يظهر لي أحد المقاطع الناجحة أكثر، ها هو الباقي: «في هذا اليوم قرر أن يبيع مسرحه»، هذا يعني أنه توقف عن التمثيل، بعد ذلك تحكون أنه تقريباً في نهاية حياته تعوّد أصدقاء له من لندن أن يزوروه وهو متقاعد، وكان بالنسبة إليهم يستأنف دوره كشاعر.

ب: نعم، خلال هذه الفترة كان يوقف حياته على الدعاوى، ويقرض الناس النقود، ويأخذ أرباحاً كثيرة، إنها الطريقة اليومية الممكنة للعمل، أليس كذلك؟

ف: بالفعل، لكن قبل النهاية يقول «صوت الرب يجيب من وسط دوامة».

ب: آه! هذه الدوامة هي الفصول الأخيرة لكتاب يعقوب حيث يتكلم الله وسط دوامة.

ف: «أنا أيضاً لم أحلم بالعالم كما حلمت بعملك الأدبي، يا شكسبير، وكنت ضمن أشكال حلمي لأنه أنت مثلي كثير ولا شيء».

ب: فكرة إله لا يعرف أنه موجود هي فكرة رهيبة، لكن أعتقد أنه أدبياً يمكننا القبول بها.

ف: إنه رهيب، لكن القصة تنتهي بطريقة دائرية مع هذه الفكرة.

ب: نعم إنها في الحقيقة قصة جميلة مع أنني مؤلِّفها.

ف: فوق هذا اخترتموها في مختاراتكم الخاصة، ويظهر لي أنها من أعمالكم التي أردتم لها أن تصاحبكم دائماً.

ب: لنفترض أنها آخر ورقة كتبتها. لكن سيكون من الممكن هنا ورقة أو ورقتان أن أضيف مثلاً: «بورخيس وأنا» التي تشبه بشكلٍ ما هذه الصفحات.

ف: بالتأكيد

ب: لا، لكن هذه تُظهِر الأفضل.

الاستعـــارة

*** بورخيـس**

ما دام موضوع تحاورنا اليوم هو الاستعارة، فلنبدأ باستعارة. هذه الأخيرة، التي هي واحدة من بين العديد من الاستعارات التي سأذكرها لكم، جاءت من الشرق الأقصى، من الصين. فالصينيون، إذا لم أخطئ، لديهم عبارة لتعيين العالم: إنهم يتحدثون عن «عشرة آلاف أو إن شئتم - بحسب زعم المترجم - عن عشرة آلاف كائن».

لا أحد يعترض على قبولنا بهذا التقدير المتواضع، فبالتأكيد هناك أكثر من عشرة آلاف نملة ومن عشرة آلاف إنسان، ومن عشرة آلاف أمل، أو خوف أو كابوس، لكن إذا قبلنا العدد عشرة آلاف، إذا ما تذكرنا بأن كل استعارة ترتكز على إيجاد العلاقة بين شيئين مختلفين، يمكننا إذا ما سمح لنا الوقت أن نتوصل عبر الحساب إلى مجموع لا يتصور من الاستعارات الممكنة تقريباً. لقد نسيت حسابي البنكي، أعتقد أن هذا المجموع يمكن الحصول عليه بضربنا 10,000 في 9,999 ثم في 9,998 وهكذا دواليك. بالطبع، فمجموع التوليفات الممكنة ليس لا نهائياً، لكنه يشتمل على ما يدهشنا. سيصبح من المنطقي في هذه الشروط أن نتساءل لماذا يرجع

الشعراء في كل البلدان، وفي كل الأزمنة إلى ذخيرة التشبيهات نفسها، في حين هناك مجموعة من التوليفات الممكنة.

أثبت الشاعر الأرجنتيني لوجونس سنة 1909 أن الشعراء يستعملون دائماً الاستعارات نفسها، فانبرى إلى اكتشاف استعارات جديدة في ما يتعلق بالقمر، وبهذا العمل اخترع المئات، وكتب أيضاً في مقدمة كتاب بعنوان **القمر العاطفي** (*Lunario sentimental*) أن كل كلمة هي استعارة ميتة. إن هذه الجملة هي بطبيعة الحال استعارة. لكننا كلنا نعرف الاختلاف الحاصل بين الاستعارات الميتة والاستعارات الحية. إذا فتحنا قاموساً اشتقاقياً جيداً (أفكر في معجم صديقي القديم المجهول الدكتور سكيت (Skeat))[1]، وبحثنا في أي كلمة كما اتفق، فمن المؤكد أننا سنعثر على استعارة مخبأة في زاوية ما. مثلاً كلمة (تهديد - Preat Kreat) التي تجدونها في الأبيات الأولى في القصيدة الملحمية «بيولف - *Beowulf*» تعني «حشد غاضب»، لكن الكلمة تدل اليوم على أثر هذا الحشد (التهديد) وليس سببه، لنفحص أيضاً كلمة (King) فأصلها هو (Cyning) التي تعني «الرجل الذي يمثل العشيرة أو الشعب»، فمن الناحية الاشتقاقية كلمة (الملك - King) و(القريب - Kinsman) و(الرجل النبيل - Gentleman) هي نفسها، ومع ذلك فإذا قلت «كان الملك جالساً في قاعة الكنز يعدّ أمواله»، فإننا لا نفكر في الاستعارة الضمنية. في الحقيقة إذا آثرنا أن ننسى مثلاً أن كلمة (الاعتبار - Considérer)

---

(1) والتر سكيت له المعجم الاشتقاقي للغة الإنكليزية أوكسفورد 1879/ 1882.

يوجد فيها إيحاء ظلال فلكية، فالمصدر (Considérer) كان يدل في الأصل على «أن تكون بصحبة النجوم والكواكب» و«أن تصنع طالعاً فلكياً». إن ما يهم في أي استعارة هو وعي القارئ أو المستمع بأنها استعارة، لذلك سأتوقف في هذه المحاورة عند الاستعارة التي يراها القارئ استعارة، تاركاً الكلمات مثل «ملك» و«تهديد» وكلمات أخرى كثيرة يمكننا أن نشتهد بها إلى ما لا نهاية، جانباً.

أودّ في البداية أن أفحص نماذج وموضوعات مألوفة من الاستعارات، لقد استعملت كلمة نماذج لأن الاستعارات التي سأستشهد بها يمكنها من نظر الخيال أن تظهر كأشياء مختلفة جداً. لكن التفكير المنطقي يدرك تشابهاتها القريبة، حتى إننا سنتحدث عن ذلك في شكل معادلات. لنأخذ الاستعارة الأولى التي تحضرني الآن، وهي التشبيه المألوف والراسخ في كل العصور بين العيون والنجوم أو العكس بين النجوم والعيون. فالمثال الأول الذي تذكرت مأخوذ من «المختارات اليونانية»، وأعتقد أن أفلاطون هو صانعها، إنها أبيات شعرية (إنني لا أعرف اللغة اليونانية) تقول تقريباً: «أودّ أن أكون الليل لأرى نومك بآلاف العيون». ما ندركه هنا هو تودد العاشق، ورغبته في أن يكون قادراً على رؤية حبيبته من نقط عديدة في الوقت نفسه، من نقاط متعددة. وراء هذه الأبيات ما نحدسه هو الودّ.

لنرَ الآن مثالاً آخر، إنه عادي جداً وأقل تمثيلية، وهو عبارة «النجوم تنظر من فوق». إذا حكّمنا هنا التفكير المنطقي، فيجب أن نعترف هنا بأن العبارة هي استعارة مطابقة للاستعارة السالفة الذكر، ومع ذلك فالأثر الذي تحدثه في خيالنا مختلف تماماً. فعبارة

«النجوم تنظر من فوق» لا توحي بأي شيء من الودّ، إنها على خلاف ذلك توحي لنا بفكرة العمل القاسي للأجيال البشرية تحت النظرة اللامبالية للنجوم.

والآن، ها هو مثال آخر يتعلق بأحد المقاطع الشعرية التي خلَّفت في أثراً قوياً، وهي أبيات مأخوذة من قصيدة للشاعر شسترتون بعنوان «طفولة ثانية»: «غير أني لن أبلغ من العمر عتياً حتى أرى ليلة ليلاء، تطلع نجماً أكبر من العالم ووحشاً مصنوعاً من عيون». لا يقول شسترتون «وحشاً كله عيون» (إننا نعرف مثل هذا الوحش من خلال قيامة القديس يوحنا)، لكن هذا مروع جداً أن يقول وحشاً مصنوعاً من عيون، كما لو أن عيونه كانت هي النسيج الحي له.

لقد فحصنا ثلاث صور حول الموضوعة نفسها، ولكن ما أريد أن أركز عليه هو النقطة الأولى من بين نقطتين مهمتين، أريد أن ألفت انتباهكم حولهما في هذه المحاورة، وهو الاختلافات. على الرغم من كون الموضوعة متشابهة في جوهرها: ففي الحالة الأولى، المثال اليوناني: «أودّ أن أكون الليل»، جعلنا فيه الشاعر ندرك تودده وعنايته بمحبوبته. وفي الحالة الثانية ما نحسه هو نوع من اللاإكترات الإلهي بالإنساني. وفي الحالة الثالثة أصبح الليل الأليف كابوساً.

ها هي الآن استعارة تنتمي إلى نموذج آخر مغاير، إنها فكرة الزمن الذي ينساب مثل النهر. فالمثال الأول مأخوذ من قصيدة للشاعر تنيسون (Tennyson)، كتبها بحسب ما أعتقد في سن الثالثة عشرة أو الرابعة عشرة. لقد مزّقها بعد ذلك، لكن لحسن حظنا سينقذ بيت واحد من هذه القصيدة، وستجدونه على ما أعتقد في السيرة التي كتبها أندريو لانغ (Andrew Lang). هذا البيت هو «الزمن،

ينساب وسط الظلام». أجد أن تنيسون اختار اختياراً متيقظاً جداً، لأن في الليل كل شيء هادئ. الناس نيام، ومع ذلك الزمن يستمر في انسيابه بهدوء. هذا هو المثال الأول. ثم هناك رواية (أنا متأكد أنكم تفكرون فبها الآن) تحمل عنوان **الزمن والنهر**[1]. إن مجرد التقريب بين الكلمتين يوحي باستعارة: الزمن ينساب مثل نهر. ها هي أيضاً الجملة الشهيرة للفيلسوف اليوناني «لا أحد يستحم في النهر مرتين»[2]، هنا يتكشف إحساس بالقلق، لأنه إذا تأملنا أولاً في استمرارية النهر الذي ينساب، لكن قطرات الماء مختلفة، فإننا مجبرون بعد ذلك أن نعتقد أن النهر هو نحن، لأن ماهيتنا منفلتة مثلها النهر.

أفكر أيضاً في أبيات للشاعر مانريكي (Manrique):

حيواتنا أنهار
تصبُّ في البحر
حيث الموت هو البحر

فترجمة هذه الأبيات بهذه الطريقة لا تُحدِث تأثيراً قوياً. أودّ لو تمكنت من تذكر الترجمة التي قام بها لونغفيلو (Longfellow) في كتابه **مقطوعات مانريكي** (*Coplas de Manrique*) - بالطبع سنعود إليها في محاضرة أخرى - فوراء الاستعارة المبتذلة هناك الموسيقى الجهورية للكلمات:

---

(1) رواية لتوماس وولف، 1935.

(2) هرقليطس، الشذرة 41.

حيواتنا أنهار
تصبُّ في البحر
حيث الموت هو البحر
هناك يذهب السادة الكبار
مستقيمين نحو التلاشي والاندثار

ومع ذلك فالاستعارة هي نفسها في الحالات التي تأملنا.

لنمر الآن إلى نموذج كثير الاستعمال، وأخشى أن يثير ضحككم: وهو تشبيه النساء بالزهور، وأيضاً تشبيه الزهور بالنساء، هناك أمثلة عديدة في هذا الجانب، ولكنني أريد أن أذكر مثالاً لا يمكن أن يكون غير مألوف لديكم، وهو مأخوذ من رائعة غير كاملة بعنوان *Weir of Hermiston* للكاتب روبيرت لويس ستيفنسون. يدخل البطل في الرواية إلى كنيسة في اسكتلندا حيث سيشاهد فتاة شابة - إنها فتاة ساحرة الجمال كما نعلم - ونحس بأنه مهيأ ليسقط في حبها، لماذا؟ لأنه ينظر إليها ويتساءل ما إذا كانت روح خالدة تسكن هذا الجسد أو إذا ما كان هناك فقط حيوان مزيَّن بلون الزهور. إن فظاظة كلمة «حيوان» تلغى بمجرد ذكر «لون الزهور». لا أعتقد أنه من الضروري البحث عن أمثلة من هذا النوع الموجود في جميع الأزمنة، والحاضر في كل اللغات وكل الآداب.

هناك موضوعة أساسية في الاستعارة، وهي موضوعة الحياة الشبيهة بالحلم، والمثال الذي يتبادر إلى ذهننا بسرعة هو البيت المأخوذ من مسرحية **العاصفة**: «إننا من طينة الأحلام - We are such stuff as dreams are made on». من الممكن ما سأقوله لكم

سيبدو تجديفاً - إني أحب كثيراً شكسبير لذلك هذا الأمر يقلقني - لكنني أجد أننا إذا تأملنا من قريب هذا البيت فإننا نلاحظ تناقضاً خفيفاً من دون شك، بين أن تكون حيواتنا من ماهية الأحلام، وبين هذا الادّعاء الصارم «إننا من طينة الأحلام». لأنه إذا لم يكن وجودنا إلا في الأحلام، فإنني أتساءل كيف يمكننا أن نعلن هذه التأكيدات الصارمة جداً، إن عبارة شكسبير تنتمي إلى الفلسفة أو الميتافيزيقيا أكثر من انتمائها إلى الشعر، رغم أن السياق يمنحها خاصية شعرية.

يوجد مثال آخر من الاستعارة نفسها عند أحد كبار الشعراء الألمان؛ إنه شاعر صغير بالمقارنة مع شكسبير (إنها حالة كل الشعراء إلى جانبه، فاثنان أو ثلاثة فقط هم المقبولون). إنني ألمّح إلى القصيدة المشهورة لفالتر فون دير فوجيلفيد (Walther von der Vogelweide)، وسأقولها باللغة الألمانية (اعذروا لي نطقي بالألمانية): "Getroument, ist min mûm leben war es ist order"، ما يعني: «هل أحلم حياتي أم هي حياة حقيقية». في رأيي الشاعر هنا يتحدث بإيقاع من يجهد نفسه للتعبير، لأنه بدل أن يؤكد ذلك بادّعاء صارم، يطرح سؤالاً، فما حدث له حدث لنا كلنا. لكننا لم نعثر على الكلمات المناسبة، مثل كلمات فالتر، إنه يتساءل: «هل أحلم حياتي أم هي حياة حقيقية؟»، إن هذا التردد يصوّب فيما أعتقد جوهر ومادة حلم وجودنا.

إنني أستشهد دوماً ومن مدة بأحد نصوص الفيلسوف الصيني جوانغ زي (Chuang Tzu) الذي لا أعرف هل ذكرته سابقاً أثناء محاضرتي السالفة. على أية حال، رأى هذا الفيلسوف في منامه أنه أصبح فراشة، ولمّا أفاق لم يدرِ هل كان إنساناً قد حلم أنه فراشة

أو فراشة تحلم الآن إنها إنسان. فمن كل الاستعارات هذه هي أجمل استعارة لدي، أولاً لأنها تبدأ بحلم، وأن حياة هذا الشخص حينما استيقظ تحافظ على البُعد الحلمي، وثانياً لأن الكاتب، ونادراً ما يقع، اختار الحيوان المناسب من بين كل الحيوانات، فلو أن جوانغ زي قال إنه «حلم بنمرٍ» فهذا سينهار كقصر من ورق. فالفراشة فيها شيء من الجمال والتلاشي. فإذا لم نكن نحن سوى أحلام، فإن الفراشة، وليس النمر، هي الطريقة الجميلة للإيحاء بذلك. ولو أن جوانغ زي حلِم أنه آلة كاتبة فلن يجني من وراء هذا الحلم شيئاً، ولو أنه حلِم أنه حوت أبيض سيجعل منه هذا شخصاً متظرفاً! لا، فالفراشة كانت هي الكلمة الصحيحة، الكلمة التي أريد التعبير عنها.

لنمرّ الآن إلى موضوعة أخرى من موضوعات الاستعارة. إنها موضوعة مألوفة جداً، تربط بين فكرة النوم والموت. توجد هذه الاستعارة بشكلٍ متواتر في لغة كل العصور، لكن إذا بحثنا عن أمثلة في الشعر، فإننا نجد أنها تشكّل اختلافات كبرى. أعتقد أن هوميروس تحدث عن «النوم الحديدي للموت». هنا توجد فكرتان متعارضتان: الموت نوع من النوم، لكن هذا النوم يتشكل من معدن صلب، من معدن قاسٍ وشرس، إنه نوع من النوم لا أحد يستطيع أن يهشّمه أو يحطمه. لقد تحدث هاينه (Heine) عن الموت كـ«ليلة مبتسرة»، لكن ما دمنا هنا في شمال بوسطن سأذكر الأبيات المعروفة جداً لروبيرت فروست:

والغابات بعيدة مظلمة وعميقة

لكن علي الوفاء بوعودي

وأن أسير أميالاً قبل أن أخلد للنوم
وأن أسير أميالاً قبل أن أخلد للنوم

إنها أبيات رائعة جداً، لا نلمح فيها أثر الصنعة، ومع ذلك، وهذا أمر مقلق بلا ريب، فالأدب يرتكز على الصنعة، ومع الزمن تتكشف هذه الصنعة، ويسأمها القارئ. لكن في حالة قصيدتنا، الصنعة مخفية وأنا خجل من استعمال هذه الكلمة (أستعملها استعمالاً خاطئاً قد أجد أحسن منه)، وأن فروست برهن على جرأة فريدة، فهو يكرر تباعاً البيت نفسه كلمة كلمة، ومع ذلك فالمعنى مادي صرف. فالأميال هي أميال في فضاء إنكلترا الجديدة، والنوم هو النوم. في المرة الثانية «وأن أسير أميالاً قبل أن أخلد للنوم» يتركنا الشاعر نحزر أن الأميال ليست لها دلالة مكانية، ولكن لها أيضاً معنى زمني، وأن النوم يعني الموت أو الراحة الأبدية. فلو أن الشاعر قال هذا المعنى مباشرة فلن يكون لأبياته أثر كبير.

لأنه، وهكذا هو إحساسي على الأقل، ما أوحت به له قوة كبيرة أكثر مما لو عبّر عنه بتفاصح. من الممكن أن العقل البشري له ميل طبيعي لنبذ كل جزم قاطع. تذكروا ما قاله إمرسون: الحجج لا تقنع أحداً، إنها لا تقنع أحداً، لأنها تعرض نفسها كحجج فنختبرها ونزنها ثم نديرها في رؤوسنا وأخيراً نرفضها.

لكن فيها نقول شيئاً ما، أو بعبارة أحسن، حينما نلمح شيئاً ونحن عابرون، خيالنا يتحرك لاستقباله، فنحن مستعدون لاستقبال ما قيل. أتذكر أنني قرأت منذ ثلاثين سنة أعمال مارتن بوبر (Martin Buber)، فاعتبرتها نوعاً من القصائد المدهشة، وباندهاش كبير

اكتشفت أن مارتن بوبر كان فيلسوفاً، وأنه صاغ فلسفته في الكتب التي قرأتها، معتقداً أنها قصائد صرف. فإذا ما أفحمت، فربما لأن رسالة هذه الكتب أتتني من طريق الشعر والإيحاء والموسيقى اللفظية وليس في شكل حجج وبراهين. إننا نجد، على ما أعتقد، عند والت وايتمان الفكرة نفسها: فكرة أن العقل لا يقنع، أليس هو القائل إن الليل والنجوم أكثر إقناعاً من الحجج الضعيفة؟

هناك نماذج أخرى من الاستعارات. يمكننا أن نأخذ بمثال أقل ألفة من الأمثلة السابقة. الاستعارات التي تشبّه الحرب بالحريق، في **الإلياذة** نجد صورة حرب مشتعلة مثل حريق. توجد الفكرة نفسها في شذرة من شذرات **فينسبورغ** (*Finnesburg Fragment*)، ففي هذه الشذرة يتحدث الشاعر عن حرب نشبت بين الدنماركيين وأصحاب الخصلات المجعّدة، فيتحدث عن البريق الذي تعكسه الأسلحة والدروع... إلخ، ويقول الشاعر إن الإحساس أن كل فينسبورغ، كما قصر فين (Finn)، قد شبَّ فيها حريق مهول.

إنني متأكد من أنه قد تركتُ جانباً نماذج مألوفة جداً. فحتى الآن ذكرنا من الاستعارات العيون والنجوم، النساء والأزهار، الزمن والأنهار، الحياة والعلم، الموت والنوم، النار والمعارك، ولو كان لدينا متسع من الوقت والتنقيب الضروريين، لأمكننا أن نشير إلى نصف دزينة من نماذج أخرى، ويمكن لهذه الأخيرة أن تهبنا الجانب الكبير من الاستعارات المتداولة في الآداب.

لكن الأهم، هو أنه ليس هناك سوى عدد قليل من النماذج أو الموضوعات الاستعارية، وإنما أن هذه الموضوعات تتحمل تنويعات لا نهائية تقريباً. فالقارئ الذي يتأثر بالشعر، لكنه لا يكترث لنظرية

الشعر، يمكنه أن يقرأ مثلاً «أحب أن أكون الليل» ثم «وحشاً من عيون» أو «نجوم تنظر من فوق» دون التوقف ثانية ليلاحظ أن هذه الاستعارات تنحدر من نموذج واحد ووحيد. فلو أنني كنت منظِّراً جريئاً (لكني لست سوى منظِّر خجول جداً) لأمكنني أن أؤكد أنه لا توجد دزينة واحدة من النماذج النمط، وأن الاستعارات الأخرى ليست سوى توليفات اعتباطية، وهذا ما يجعلنا نعود لنصرّح بأنه من بين «العشرة آلاف شيء»، كما في القاعدة الصينية الشهيرة، لا يمكن العثور سوى على دزينة من الصِّلات الأساسية تقريباً. من البدهي أنه في إمكانهم اكتشاف واختراع قرابات أخرى ستكون مدهشة، لكن الدهشة لا تدوم مثل المعادلة بين الحلم والحياة. وما زال لدينا الوقت لذكر هذا المثال الذي أستعيره من الشاعر الأميركي كامينغز (Cummings). يتوجب علي أن أعتذر لكم عن البيت الأول، وهو مكتوب بالطبع من لدن شاب يتوجه إلى شباب آخرين، وهو امتياز لا أستطيع الانتفاع به. إن كامينغز يلعب هنا لعبة لم تعد تلائم سني، لكن يجب ذكر المقطع في كليته. هذا البيت الأول هو: «وجه إله رهيب أشد لمعاناً من ملعقة». في الحقيقة أنا مستاء من هذه الملعقة، لأننا نحس أن الشاعر كان قد فكّر أولاً في السيف أو الشمعة أو الشمس أو الدرع أو أي شيء لمّاع. لكن بعد ذلك قال: «لا، بعد كل هذا أنا حداثي، سأهاجم بملعقة»، فأخذ ملعقته، لكننا سنسامحه بسبب ما سيأتي من بعد «وجه إله رهيب أشد لمعاناً من ملعقة، يلملم صورة كلمة حاسمة». هذا البيت الثاني رائع فيما اعتقد، كما قال لي ذلك صديقي مورشيسون (Murchison). فيمكن للملعقة أن تشتمل على صور عديدة (لم أفكر في ذلك ما دمت قد

ذهلت بهذه الملعقة، ولم تكن لدي رغبة قوية أن أخصص لها تأملات طويلة).

وجه أله رهيب أشد لمعاناً من ملعقة
يلملم صورة كلمة حاسمة. حتى إن حياتي
التي أحبت الشمس والقمر
تشبه شيئاً لم يسبق له أن حدث

«تشبه شيئاً لم يسبق له أن حدث». هذا البيت يتمتع ببساطة غريبة. فالشاعر هنا يفضِّل شعراء رائعين مثل شكسبير أو فالتر فون دير فوجيلفيد، لأنه يرمم الجوهر الحالم للوجود.

في المجموع لم أقترح سوى أمثلة قليلة. فأنا على يقين أن في ذاكرتكم كمّاً هائلاً من الاستعارات، جمعتموها بعناية فائقة، وتودّون أن تسمعوها مني. بالنسبة إلي، أعرف أنه بعد محاضرتي سيجتاحني الأسى حينما أفكر في العديد من الاستعارات الجميلة التي لم يسعفني الحظ في تذكرها، من الطبيعي أن أحدكم سيستفرد بي ليسألني لماذا نسيت مثل هذه الاستعارات الجميلة، ولن أستطيع إلا أن أتلعثم باعتذارات.

في هذه اللحظة يمكننا أن نغامر بعيداً لنذكر استعارات لا تنتمي بتاتاً إلى النماذج السابقة. فما دمت قد تكلَّمتُ عن القمر سأذكر استعارة فارسية سبق لي أن قرأتها في كتاب **تاريخ الأدب الفارسي** للكاتب براون (Browne). لنفترض أنها استعارة توجد عند فريد الدين العطار، أو عمر الخيّام، أو حافظ الشيرازي، أو عند أحد كبار الشعراء الفارسيين الآخرين، أياً كان هذا الشاعر فإنه يُسمّي،

القمر «مرآة الزمن». من جهة النظر الفلكية، فكرة أن يصير القمر مرآة لها مناسبة. لكن وجهة النظر هذه لا فائدة تجنى من ورائها.

أن يكون القمر مرآة أو لا يكون هذا لا أهمية له، لأن الشعر ينبغي أن يتحدث للخيال، إذن لنعتبر «القمر مرآة» استعارة، أقول إنها استعارة جميلة جداً. أولاً لأن فكرة المرآة تعكس جيداً ضوء القمر وهشاشته، ثانياً لأن فكرة الزمن تدرك أن هذا القمر اللمّاع الذي ننظر إليه قديم جداً. فهو طافح بالشعر والميثولوجيا، وأنه أيضاً عجوز مثله مثل الزمن. هذا يحثني على الاستشهاد ببيت آخر، بيت يمكن أنكم تحفظونه لكني لا أتذكر اسم قائله، غير أني وجدته مذكوراً في كتاب لكيبلينغ (Kipling)، وهو يعد إحدى المذكرات النادرة، *From Sea to Sea*. هذا البيت هو: «مدينة وردية وحمراء، هي تقريباً عجوز مثلها مثل الزمن»، فلو أن الشاعر قال: «مدينة وردية حمراء مثلها مثل الزمن»، فهذا لن يعطي شيئاً. لكن جملة «هي تقريباً عجوز مثلها مثل الزمن» تضيف دقة سحرية شبيهة بالدقة الموجودة في الجملة الغريبة المألوفة في الإنكليزية «سأحبك إلى الأبد ويوم – I will love you forever and a day». فالأبد يعني الزمن الطويل، لكنه زمن تجريدي جداً من أجل الحديث للخيال.

فالحيلة نفسها توجد في عنوان الكتاب المدهش **ألف ليلة وليلة**. لأن ألف ليلة تعني ليالٍ عديدة مثلها مثل (أربعين) التي تعني شيئاً كثيراً في لغة القرن السابع عشر ميلادي. قال شكسبير: «حينما سيهزمك أربعون شتاء – When forty winters shall besiege thy brow». وأفكر أيضاً في عبارة إنكليزية مألوفة: (Forty winks) التي تعني القيلولة. لدينا إذن **ألف ليلة وليلة** و«مدينة وردية وحمراء» مع

الدلالة الفريدة «هي تقريباً عجوز مثلها مثل الزمن»، دقة تبدو أنها تمدد الزمن إن أمكن القول.

الأنجلوسكسونيون الأعزاء، الذين أرجع إليهم، سيساعدوننا على فحص الاستعارات البعيدة عن السبل المسلوكة، أتذكر هنا «تورية» تعيِّن البحر هكذا: «طريق الحيتان البيضاء». إنني أتساءل عن هذا السكسوني المجهول الذي صاغ هذه «التورية - Kenning» هل كان يشعر بسعادة اكتشافه وهل كان لديه الإحساس - أيضاً هذه النقطة لا تعنينا - بأن ضخامة الحوت الأبيض توحي وتعكس ضخامة البحر.

ها هي استعارة أخرى، هذه المرة اسكندنافية، تتعلق بالدم، فـ«التورية» المألوفة جداً بالنسبة إلى الدم هي «ماء الثعبان». تجدون في هذه الاستعارة فكرةً «حاضرة أيضاً عند السكسونين» أن السيف كائن شرير، كان يشرب دماء الرجال كما لو أنه ماء.

من بين استعارات المعارك، هنا استعارات مبتذلة مثل «لقاء الرجال»، ففي هذه الاستعارة هناك شيء مهم: فكرة أن الرجال تلتقي لتتقاتل «كما لو أن نوعاً من اللقاء لم يكن ملائماً». هناك استعارات أخرى، مثل: «التقاء السيوف»، «رقصة السيوف»، «صدمة الشكَّات»، «صدمة الدروع»... كل هذه الاستعارات وردت في «نشيد برونابرو»، وها هي واحدة من أجمل هذه الاستعارات: «لقاء الغضب»، ما يعطي لهذه الاستعارة قوتها هو أن كلمة لقاء توحي لنا بالرفقة والصداقة، وأن المزاوجة بين هذين الكلمتين أنتجت تناقضاً: لقاء الغضب.

لكن هذه الاستعارات لا تساوي شيئاً إذا ما قارناها باستعارة

اسكندنافية رائعة جداً (توجد أيضاً في إيرلندا)، إنها استعارة تصف المعركة بأنها «رجالاً من نسيج». إن كلمة نسيج وضِعت في مكانها اللائق، لأنها توحي بمظهر المعركة القروسطية: السيوف، الدروع، وتشابكاتها. فالإيحاء الذي يوحي به نسيج مصنوع من كائنات حية يضيف نغمة كابوسية: «رجالاً من نسيج» يموتون ويتقاتلون.

لمعت في ذهني بغتة استعارة للشاعر الإسباني غونغورا (Góngora) تذكّرنا باستعارة «رجال من نسيج» تتحدث عن مسافر غريب حلَّ بقرية متوحشة، وأخيراً ها هي القرية تنسج أو تفتل حوله «حبل كلاب»:

قرية متوحشة
تلفُّ حول زائرها
أطواقاً مثل
حبل كلاب

هكذا لدينا الصورة نفسها: فكرة حبل أو نسيج مصنوع من كائنات حية، ومع ذلك، وحتى في هذه الحالة حيث يبدو أن هناك ترادفاً، فالاختلاف لا ينبغي أن نهمله. فحبل كلاب هو مفهوم باروكي ومضحك، في حين أن «رجال من نسيج» هي حقيقة مهولة ومرعبة.

ولكي أختم محاضرتي سأذكر استعارة - يمكن أن تكون تشبيهاً، لكنني لست أستاذاً وهذا التمييز لا يعنيني - لشاعر منسي اليوم، هو الشاعر بايرون (Byron)، يتعلق الأمر بقصيدة قرأتها في

مراهقتي (أعتقد أنكم قرأتموها منذ نعومة أظفاركم) لكن فقط منذ يومين أو ثلاثة، اكتشفت فجأة بأن هذه الاستعارة التي أتساءل حولها هي استعارة معقدة جداً. لم أكن أعتبر بايرون حتى الآن كشاعر تعقيدي، إنها كلمات تعرفونها كلكم «ترفل في الجمال مثل الليل - She walks in beauty, like the night»، إنه بيت شعري بديع جداً لا يحتاج إلى إثبات، نعتقد أنه يمكننا كتابته إذا أردنا أن نجهد أنفسنا، لكن بايرون وحده تجشّم عناء كتابته. آتي الآن إلى التعقيد الخفي، السري، في هذا البيت. لا ريب أنكم اكتشفتم سلفاً ما سأكشفه لكم (أليس ذلك ما يحصل دوماً حينما نعلن مفاجأة أو حينما نقرأ رواية بوليسية؟)، تزداد سحراً وجمالاً مثل الليل: أولاً لدينا امرأة ساحرة الجمال، بعد ذلك ندرك أنها تمشي «في الجمال». فهذه المرأة، هذه السيدة الساحرة شُبِّهت بالليل، وما لا شك فيه، لفهم هذا البيت، يجب أن نفكر أيضاً بأن الليل مثله مثل المرأة، وإلا فإن البيت يفقد كل معناه. فهكذا لدينا في هذه الكلمات البسيطة استعارة مزدوجة: امرأة شُبِّهت بالليل، لكن الليل شُبِّه هو الآخر بالمرأة. لا أعرف، هل أراد ذلك بايرون أم لا.

أعتقد أنه إذا كانت هذه هي الحالة، فالبيت لن يكون جميلاً هكذا، ويمكن أنه قبل أن يموت قد أدرك ذلك بالفعل، أو أن أحداً لفت انتباهه حول هذه النقطة.

فما هي النتائج التي يمكن أن نخلص إليها في نهاية هذه المحاضرة؟ إنني أرى نتيجتين أساسيتين.

الأولى، هي حتى لو أمكن العثور على مئات أو آلاف من الاستعارات، فإن مردّها كلها إلى عدد قليل من النماذج أو

«الموتيفات» البسيطة. لأن كل استعارة مختلفة: وكلما استلهمنا النموذج، فإننا ننجز تنويعاً مختلفاً.

أما النتيجة الثانية: هناك استعارات مثل «رجال من نسيج»، «طريق الحيتان البيضاء»، لا تنتمي إلى نماذج محددة بوضوح.

لذلك اعتقد حتى بعد نهاية محاضرتي أن المنظورات الممنوحة للاستعارة هي منظورات جيدة حول الموضوعات الكبرى. هذه التنويعات يمكنها أن تكون رائعة جداً، ووحدهم بعض النقّاد النادرين من أمثالي يتجشّمون عناء الاعتراض عنها: «هنا من جديد العيون والنجوم، هنا لديكم مرة أخرى الزمن والنهر». إن الاستعارات تدهش دائماً الخيال، لكن يمكننا أن نكون محظوظين.

لماذا نمنع أنفسنا من هذا الأمل؟ في اختراع استعارات جديدة لا توجد في المقولات المعروفة على الأقل بالنسبة إليها الآن.

* Jorge Luis Borges, « La Métaphore », in *La Nouvelle Revue Française*, 1999.

الزمـــن

* بورخيس

لم يكن نيتشه يحب أن نجعل غوته وشيلر في المرتبة نفسها، ويمكننا القول إنه من غير اللائق أن نقرن في الحديث بين الفضاء والزمن، لأنه يمكننا ذهنياً غضّ الطرف عن الفضاء ولا يمكن غضّه عن الزمن.

لنفترض أنه ليس لدينا سوى حاسة واحدة بدل خمسة، وأن هذه الحاسة هي حاسة السمع. إذن، فاختفاء العالم المرئي، يعني اختفاء القبة الزرقاء. وإذا فقدنا حاسة اللمس سيختفي إذن مفهوم الخشونة والليونة... إلخ. وإذا فقدنا حاسة الشم والذوق، سنفقد الإحساسات المتمركزة في الفم والأنف، ولن تبقى لدينا سوى حاسة السمع. وسنظفر بعالم ممكن أن نستغني فيه عن الفضاء. عالم أشخاص، أشخاص يستطيعون التواصل فيما بينهم، يمكن أن يكونوا آلافاً أو ملايين، وسيتواصلون فيما بينهم عبر اللغة والموسيقى. لا يمنعنا هذا من تصور لغة معقّدة وأكثر تعقيداً من لغتنا، ويعني هذا أنه يمكننا الحصول على عالم حيث لا مجال إلا للإحساسات والموسيقى. لكن إذا فكرنا في إحدى التوليفات الموسيقية، فإننا لا نحتاج إلى أية آلة - بيانو، كمان، ناي - لكي نتخيلها.

سيكون لدينا عالم معقّد كعالمنا، يتكون من إحساسات فردية ومن الموسيقى، وكما قال شوبنهاور: «الموسيقى ليست شيئاً يضاف إلى العالم، إنها عالم قائم بذاته». وفي هذا العالم سيوجد الزمن، لأن الزمن هو التتابع، فإذا تخيّلتُ أو تخيَّل أحدكم وهو في غرفة مظلمة أن العالم المرئي قد اختفى، فإنه لا محالة سيختفي من جسدنا. كم مرة لم نفقد فيها الإحساس بالجسد. . .! مثلاً، أنا هنا فقط، في اللحظة التي ألمس فيها الطاولة بيدي، إذ ذاك أحس بيدي والطاولة. شيء ما يحدث، لكن ما هو؟ يمكن أن تكون إدراكات حسية؟ يمكن أن تكون إحساسات أو بكل بساطة يتعلق الأمر بذكريات أو تخيُّلات. على كل حال، شيء ما يحدث.

أتذكّر بيتاً جميلاً للشاعر تنيسون، وهو من أحد الأبيات الأولى له: «الزمن ينساب وسط الظلام - Time flowing in the middle of the night». فها هنا شيء أكثر شاعرية، فحينما ينام الجميع ينساب نهر الزمن الهادئ في الحقول وعبر الأروقة والدهاليز والفضاء وبين النجوم.

فالزمن إذن مسألة جوهرية، ولهذا أؤكد أنه لا يمكننا غضّ الطرف عنه. فإحساسنا يتحول باستمرار من حالة إلى أخرى، وهذا هو الزمن: إنه التتابع. أذكر أن هنري برغسون قال: «إن الزمن هو المعضلة الأساسية في الميتافيزقيا، وإذا أُجيب على هذه المعضلة، فإن القلق سيغادرنا». يمكننا أن نقول كما قال القديس أوغسطين: «ما الزمن؟ حينما لا أسأل عنه أعرفه، وبمجرد ما يتعلق الأمر بتفسيره فإنني لا أعرفه أبداً».

لا أعتقد أننا طوال عشرين أو ثلاثين قرناً قد تقدمنا كثيراً في

حلِّ معضلة الزمن هذه. أقول إننا نحس دائماً بهذه الحيرة القديمة التي أحس بها هرقليطس حدّ الموت في مقولته الشهيرة التي أتمثل بها دائماً: «لا أحد يستحم في النهر مرتين». لماذا لا نستحم في النهر مرتين؟ أولاً، لأن مياهه لا تتوقف عن الجريان. ثانياً، وهذا أمر غريب يؤثر فينا ميتافيزيقياً، ويسبّب لنا بداية رعب مقدس، وهو أننا نحن نهر يجري بلا انقطاع. إن إشكالية الزمن تكمن ها هنا، إنها معضلة الزوال والفناء. فالزمن يمرُّ، وهنا أذكر هذين البيتين الرائعين لبوالو (Boileau):

فلنسرع، لأن الزمن هارب ويجرنا معه
واللحظة التي أتحدث فيها تنأى عني

إن حاضري - أو الذي كان حاضري - هو شيء ماضٍ. لكن هذا الزمن الذي يمر كلية، فمثلاً، كنت أتحدث لكم الجمعة الماضية، واليوم يمكننا القول إننا أناس آخرون، لأنه في غضون هذا الأسبوع وقعت لنا مجموعة من الأشياء، ومع ذلك فنحن هم نحن. أعرف أنني تحدثت في هذا المكان نفسه، وإني أثرت مجموعة من القضايا أمامكم، وتذكرون بلا شك أنكم كنتم معي في الأسبوع المنصرم. على كل حال، ذكرى الزمن تظلُّ في الذاكرة الفردية. وجزء كبير منا يتكون من الذاكرة، والذاكرة مكونة في جزء منها من النسيان.

إن إشكالية الزمن من القضايا المتعذّر حلها، ولننظر إلى الأجوبة التي قُدِّمت لها. إن أقدم هذه الأجوبة تعود إلى أحد الابتكارات الجميلة للإنسان، أنني أريد أن أتحدث عن هذا الابتكار الجميل الذي هو الأبدية، فما هي الأبدية؟

إنها ليست حاصل أيامنا الماضية، إنها كل أيامنا الماضية، كل الأيام الماضية لكل الكائنات العاقلة، كل الماضي، هذا الماضي الذي لا نعرف متى بدأ، ثم أيضاً كل الحاضر، هذه اللحظة التي تشمل كل المدن، كل الناس، كل الفضاء بين الكواكب، ثم أخيراً المستقبل: هذا المستقبل الذي ما زال لم يتحقق، لكنه على الأقل موجود.

إن علماء اللاهوت يفترضون أن الأبدية، إن صحَّ التعبير، هي لحظة تتجمع فيها كل هذه الأزمنة المتعددة بشكلٍ خارق للعادة. يمكننا أن نستعيد كلمات أفلوطين، الذي أحس بعمق إشكالية الزمن، لقد ذهب أفلوطين إلى أن هناك ثلاثة أزمنة، وهذه الأزمنة كلها هي الحاضر. أحدها هو الحاضر الراهن، أي اللحظة التي أتحدث فيها، لأنها مسبقاً لا تنتمي إلى الماضي. ثم لدينا زمن آخر، وهو حاضر الماضي، الذي نُسمّيه الذاكرة، ثم ثالث، وهو حاضر المستقبل، أي ما نتخيله من آمال ومخاوف.

لنأتِ الآن إلى الحل الذي قدّمه أفلاطون لأول مرة، إنه حلٌّ يبدو اعتباطياً، لكنه ليس كذلك، كما سأوضحه لكم. قال أفلاطون إن الزمن صورة متحركة للأبدية، فالزمن يبدأ من الأزل، من كائن أزلي، هذا الكائن يريد أن ينعكس في كائنات أخرى. والحالة هذه لا يقوم بها في أزليته، بل يفعلها في التتابع. فالزمن، إن صحَّ التعبير، هو صورة متحركة للأزلية. إن المتصوف الكبير وليم بليك قد قال: «الزمن هِبَة الأزل. فلو منحنا كلية الكائن، لو تجلت لنا كلية العالم دفعة واحدة سننمحق ونندثر ونموت. إن الزمن هِبَة من الأزل. وفي التتابع تسمح الأزلية بهذه التجارب كلها: فلدينا أيام

وليالي، وساعات ودقائق، ولدينا الذاكرة، والإحساس بالحاضر، ثم لدينا المستقبل، هذا المستقبل الذي ما زلنا نجهل مصيره لكننا نستشعره أو نخافه. كل هذه الأشياء أخذناها متتابعة، لأننا لا نستطيع تحمل العبء الذي لا يُطاق، ذلك الاصطدام القوي بكل الكائنات. إن الزمن سيصبح إذن هِبَة من الأزلية، إن الأزلية تمكننا من العيش في التتابع». قال شوبنهاور: «إنه من حسن الحظ أن وجودنا ينقسم إلى أيام وليالٍ، وبأنه مقطوع بالنوم، فنحن ننهض في الصباح، نقضي النهار، ثم ننام، فلو لم يكن النوم، فإننا لن نطيق العيش، ولن نتحكم في لذّاتنا. لا نستطيع تحمل كلية الكائن. لقد أخذنا الكل، لكن بالتدريج».

إن مذهب تناسخ الأرواح يجيب على هذه الفكرة. إذ يمكن، كما يعتقد الحلوليون، أن نصبح كل المعادن والنباتات والحيوانات وكل البشر في الوقت نفسه. لكن لِحسن حظنا لا ندرك ومن حسن الحظ أننا نعتقد بالفردية، وإلا سنصاب بالإرهاق والدمار من جراء هذا الامتلاء.

والآن، أصل إلى القديس أوغسطين، فلا أحد في اعتقادي أحس بشدة بمعضلة الزمن مثله، لقد وضع الزمن موضع تساؤل. يقول أوغسطين إن روحه تحترق من أجل معرفة الزمن. ويتوسل إلى الله كي يلهمه معرفته. وليس ذلك مجرد فضول تافه، فهو لا يستطيع العيش دون أن يعرف ماهية الزمن، وهو يعبّر عن كل هذا بحرارة.

ما دمنا في صدد الحديث عن الزمن، لنأخذ مثلاً بسيطاً، إنه مفارقات «زينون»: فهو يطبِّقُها على المكان، ونحن سنطبِّقُها على الزمن، ولنأخذ أبسط هذه المفارقات، مفارقة المتحرك. لنتخيل أن

جسماً متحركاً يقع في وسط الطاولة، والحالة هذه، يريد أن يصل إلى الطرف الآخر. يجب في البداية أن يصل إلى الوسط، لكن لكي يتم ذلك يجب أن يصل إلى نصف النصف. وهكذا إلى ما لا نهائية. فالجسم المتحرك لن يتحرك أبداً من هذا الطرف إلى الطرف الآخر. ويمكن أيضاً أن نضرب مثلاً من الهندسة، لنفترض أن النقطة ليس لها امتداداً، فإذا أخذنا متتالية لا نهائية من النقط، سنحصل على خط، وبعد ذلك نأخذ عدداً لا نهائياً من الخطوط، لنحصل على المساحة، وبمجموع لا نهائي من المساحات سنحصل على الحجم. ولكن، لا أدري كيف يمكن لمجموع النقط - وليكن لا نهائياً، ليست فيه واحدة ممتدة - أن يعطينا خطاً. لا يمتد إلى القمر، أفكر فقط في هذا الخط، أي جانب الطاولة التي ألمس، أنه مكون من عدد لا نهائي من النقط، لقد ظننا من كل هذا أننا وجدنا الحل.

يقدم بيرتراند رسل التفسير الآتي، هناك أعداد لا نهائية (سلسلة الأعداد الطبيعية من 1 إلى 10 وهكذا إلى ما نهاية). لكن لنفحص سلسلة أخرى، وهذه السلسلة لها نصف امتداد الأولى بالضبط. إنها سلسلة مكونة من الأعداد المزدوجة، فهكذا بالنسبة إلى العدد 1 يناسبه العدد 2، و2 يناسبه 4، و3 يناسبه 6، ثم سلسلة أخرى أيضاً. لنأخذ أي عدد كيفما كان، مثلاً 365، فبالنسبة إلى 1 سنحصل على سلسلات مختلفة من الأعداد اللانهائية، الأجزاء تساوي الكل (أي اللانهائي). أعتقد أن الأمر كان مقبولاً من طرف الرياضيين، لكن لا أعرف إلى أي حدّ يمكن لواقعنا أن يقبل به.

لنأخذ اللحظة الحاضرة، فما هي اللحظة؟ إنها تلك اللحظة

التي تشتمل على شيء من المستقبل، فالحاضر في ذاته نراه يصير بالتدريج ماضياً ويصير أيضاً مستقبلاً. إن ها هنا نظرتين حول الزمن، الأولى تتلاءم مع ما نعتقده جميعاً، تعتبر الزمن نهراً، فهو يجري منذ البداية، بداية لا يمكن تصورها. والثانية هي نظرة الميتافيزيقي الإنكليزي جيمس برادلي، هذا الأخير يرى أن العكس هو الذي يقع؛ فالزمن يأتي من المستقبل نحو الماضي. فاللحظة التي يصبح فيها المستقبل ماضياً هي اللحظة التي نسميها الحاضر.

يمكننا أن نختار بين الاستعارتين، ويمكننا أن نجعل منبع الزمن في المستقبل أو في الماضي. إننا نوجد دائماً أمام نهر الزمن. لكن كيف نحل إشكالية أصل الزمن. لقد اقترح أفلاطون الحل الآتي: الزمن صدر عن أزلية تنتمي إلى الزمن وسيكون من الخطأ القول، كما قال أرسطو، بأن الزمان هو قياس الحركة، لأن الحركة تندرج في الزمن، ولا يمكنها أن تفسره. هناك جملة رائعة للقديس أوغسطين يقول فيها: «ليس في الزمن ولكن معه، خلق الله السماوات والأرض». إن الآيات الأولى للخلق لا ترجع فقط إلى خلق العلم والبحار والأرض والظلمات والنور، ولكن أيضاً ترجع إلى بداية الزمن، ليس هناك زمن سابق: فالعالم بدأ في الوجود مع الزمن، ومنذ ذلك الحين الكل في تتابع.

لا أعرف هل المفهوم للأعداد اللانهائية الذي فسرته قبل قليل يمكنه أن يساعدنا، لا أعرف، هل تقبل مخيلتي هذه الفكرة. ولا أعرف، هل مخيلتكم يمكنها أن تقبل فكرة الكميات التي تساوي أجزاؤها الكل. في حالة سلسلة الأعداد الطبيعية نقبل بأن مجموع الأعداد الصحيحة المزدوجة يكون مساوياً لمجموع الأعداد

الصحيحة الفردية، يعني يكون لا نهائياً، وأن أُسَّ العدد 365 ينبغي أن يكون مساوياً للمجموع الكلي. لماذا لا نقبل بفكرة لحظتين من الزمن؟ لماذا لا نقبل فكرة السابعة وخمس دقائق؟ يبدو من الصعب جداً القبول بأنه بين لحظتين يوجد عدد لا نهائي من اللحظات. مع كل هذا طالب منا بيرتراند رسل أن نتصور الأمر هكذا.

لقد قال برهايم (Berheim) إن مفارقات زينون ترتكز على فضائية الزمن. وأنه لا يوجد في الواقع سوى الحركة الحيوية التي لا يمكن تقسيمها. فحينما نقول مثلاً إن آخيل قطع متراً بينما السلحفاة قطعت ديسيمتراً، فهذا خطأ، لأننا نقول إن آخيل مشى في البداية بخطوات كبيرة ثم بعد ذلك مشى بخطوات السلحفاة، يعني هذا أننا نطبّق على الزمن قياسات تنطبق على المكان. لكن افترضوا مدة زمنية من خمس دقائق، فلكي تمر ينبغي أن يمر نصفها، ومن أجل أن تمر دقيقتان ونصف، ينبغي أن يمر نصف الدقيقتين ونصف، ومن أجل أن يمر نصف الزمن ينبغي أن يمر نصف هذا النصف وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية. فلا يمكن أبداً أن تمر خمس دقائق، إذن نحن هنا أمام مفارقات زينون مطبّقة على الزمن، والنتيجة هي نفسها.

يمكن أن نأخذ أيضاً مثال السهم، يقول زينون إن السهم في مُرُوقه يكون في كل لحظة ثابتاً. فالحركة إذن مستحيلة، لأن مجموع الثوابت لا يمكن أن يكون حركة. لكن إذا فكرنا في وجود فضاء واقعي، هذا الفضاء يمكنه في النهاية أن يقسم إلى نقط، والفضاء ينبغي أن يكون مقسماً إلى ما لا نهاية. وإذا فكرنا في زمن واقعي، فهو الآخر مقسم إلى لحظات، إلى لحظات اللحظات، إذا تصورنا أن العالم لا يوجد إلا في مخيلتنا، وإذا تصورنا أن كل واحد منا

يحلم عالماً خاصاً، فلماذا لا نرفض أننا من فكرة إلى أخرى، وأنه لا توجد هذه التقسيمات ما دمنا لا نعيد.

لا يوجد سوى إدراكاتنا الحسية وأحاسيسنا. إن هذا التقسيم خيالي وليس حقيقياً.

هناك أيضاً فكرة مشتركة بين كل الناس، إنها فكرة وحدة الزمن. لقد صدرت هذه الفكرة عن نيوتن، غير أن الرأي العام قد أحس بها قبله. فحينما كان نيوتن يتحدث عن الزمن الرياضي، فأنه يتحدث عن زمن واحد عبر العالم. هذا الزمن يمر الآن في أماكن خيالية، يمر بين الكواكب، إنه يمر بطريقة واحدة، لكن الميتافيزيقي برادلي يذهب إلى أنه ليس هناك أي سبب لافتراض مثل هذا الرأي.

يمكننا افتراض وجود سلاسل عديدة للزمن لا رابط بينها، يقول برادلي، حينها سيكون لدينا سلسلة أخرى: ألفا بيتا غاما (Alpha - Beta - Gamma). ويمكن أيضاً تصور سلاسل أخرى للزمن.

لماذا لا نتصور سوى سلسلة واحدة من الزمن؟ لا ندري هل يتقبل خيالكم هذه الفكرة، فكرة وجود عدد كثير من السلاسل الزمنية، وأن هذه السلاسل ليست سابقة ولا لاحقة ولا متعاصرة، أنها سلاسل مختلفة، يمكننا أن نتخيلها ككائنات عاقلة، فكروا مثلاً في ليبنتز.

فالفكرة هي، أن كل واحد منا يعيش سلسلة من الأفعال، وأن هذه السلسلة يمكنها أن تكون موازية أو غير موازية لسلاسل أخرى، لماذا القبول بهذه الفكرة؟ إن فكرة الأزمنة المتعددة لم تأتِ من الفيزياء الراهنة التي لا أفهمها وأعرفها معرفة سيئة، لماذا نتصور فقط زمناً واحداً مطلقاً كما تصوره نيوتن؟

لنرجع الآن إلى موضوعة الأزلية التي تريد أن تتجلى بطريقة أو بأخرى في المكان والزمان، إن الأزلية هي عالم المثل. في الأزلية ليست هناك مثلثات، ليس هناك سوى مثلث واحد، لا بمتساوي الأضلاع ولا الساقين ولا بمختلف الأضلاع، هذا المثلث في الأزلية هو هذه الثلاثة كلها وليس واحداً منها. إن كون مثلث ما يكون عجيباً له أهمية قليلة، إن هذا المثلث موجود. يمكننا القول أيضاً إن كل واحد منا هو نسخة زمنية وفانية للنموذج البشري. وسيصبح الإشكال هو معرفة ما إذا كان كل إنسان له مثله الأعلى الأفلاطوني أو ليس له. إن المطلق يريد أن يتجلى، وإنه ليتجلى في الزمن. فالزمن إذن صورة للأزلية. أعتقد أن هذا التصور يمكنه أن يساعدنا في فهم تتابعية الزمن، فالزمن متتابع لأنه آتٍ من الأزلية، ويريد أن يعود إليها. وبتعبير آخر، فكرة المستقبل توافق رغبتنا في العودة إلى الأصول، فالله خلق الكون، والكون وعالم المخلوقات يريد أن يعود إلى هذا الأصل الأزلي اللازمني، الذي ليس سابقاً ولاحقاً للزمن، إنه خارج الزمن. هذا ما نجده في القوة الحيوية الخلّاقة (L'élan vital) وهذا ما سيُفسر أيضاً بأن الزمن يكون في حركية ثابتة. لقد قلنا إن الحاضر لا يوجد أبداً، وقد زعم أحد الفلاسفة الهنود أنه ليس هناك لحظة تسقط فيها الفاكهة، فالفاكهة ستسقط أو أنها على الأرض. ليست هناك لحظة تسقط فيها.

إنه لأمر عجيب أن من بين الأزمنة الثلاث، الزمن الأكثر صعوبة في الإدراك، والذي لا يدرك، هو الحاضر! فالحاضر غامض مثل النقطة، لأنه إذا تصورنا الحاضر بلا امتداد فإنه لا وجود له. فالحاضر يشتمل على شيء من الماضي وشيء من

المستقبل وهذا يعني أن نحس الزمن الذي يمر، فحينما أتحدث عن زمن يمر فإني أتحدث عن شيء نحسه جميعاً. وإذا تحدثت عن الحاضر، فإني أتحدث عن شيء مجرد، فالحاضر ليس معطى مباشر لوعينا.

نحن نحس بأننا نتطور داخل الزمن، وهذا يعني أنه يمكننا أن ندرك أننا نمر من المستقبل إلى الماضي، لكن لا يمكن أن نقول للزمن في لحظة توقف! إنك رائع جداً! كما تمنى ذلك غوته، إن الحاضر لا يثبتِ أبداً، فحاضر صرف لا يمكن تصوره، إنه سيكون عدماً، فهو يشتمل على جزء من المستقبل، يبدو أن الأمر سيصبح ضرورياً بالنسبة إلى الزمن.

يشبه الزمن دائماً نهر هرقليطس، فنحن دائماً نرجع إلى هذا المجاز القديم، أي الاعتقاد بأننا لم نتقدم شيئاً على مرِّ العصور. فنحن دائماً هرقليطس يتأمل ظلّه في مياه النهر، وهو يفكر في أن هذا النهر ليس هو هو، لأن المياه فيه قد تغيّرت، ويفكر أيضاً في أنه ليس هرقليطس نفسه، لأنه كان شخصاً آخر بين اللحظة التي رأى فيها النهر في المرة الفارطة وبين اللحظة الراهنة. وبتعبير آخر، نحن كائنات تتغير باستمرار. إننا كائنات عجيبة. فماذا كنا سنكون لو لم نكن ذاكرة؟ ذاكرة مكونة في جزء منها من النسيان، لكنها أساسية. ليس من الضروري، لكي استمر على الهيئة التي أنا عليها، أن أتذكر مثلاً بأني عشت في باليرمو وأدروغي وجينيف وإسبانيا، إنني أحس جيداً، في الوقت نفسه، أني لست الشخص نفسه الذي سكن هذه الأمكنة، أحس أني شخص آخر. نقول طلعت النبتة، ولا نريد بهذا القول إن نبتة صغيرة عوضت بأخرى أكبر منها. نريد أن نقول إن هذه

النبتة قد تحولت إلى شيء مختلف. وبعبارة أخرى: إنها فكرة الاستمرار في الزائل.

تؤكد فكرة المستقبل الفكرة القديمة لأفلاطون: الزمن هو الصورة المتحركة لما هو أزلي، وإذا كان كذلك، فسيصبح المستقبل هو حركة الروح نحو الآتي، وسيصبح الآتي بدوره هو أزلي. وستصبح حياتنا إذن احتضاراً مستمراً. فحينما قال بولس: «إني أموت كل يوم»، فإن هذه الصورة ليست شاجية، لأننا نموت ونحيا باستمرار. لهذا تؤثر فينا معضلة الزمن أكثر من القضايا الميتافيزيقية الأخرى، لأن هذه القضايا مجردة.

إن إشكالية الزمن هي قضيتنا. فمن أكون؟ من تكون؟ قد نعرفه يوماً أو لا نعرفه. لكن أثناء هذا، وكما قال القديس أوغسطين، إن روحي تحترق لأني مشتاق إلى معرفة الزمن.

* Jorge Luis Borges, *Conférences*, Folio, Paris, 1985.

حول شعر بورخيس

بيترو تشيتاتي

حينما كان بورخيس يرى نفسه في المرآة، كان يصاب بالرعب. فالزجاج السميك حيث تتعايش «انعكاسات الفضاء المستحيل»، حيث الماء يحاكي لازورد السماء المخطط، والسطح الليِّن والصامت للأبنوس، الذي يعيد بياض المرمر أو اللون الوردي غير الأكيد للزهرة، كل هذه الأشياء كانت تعكس وجه رجل لطيف كَيِّس، متروٍّ كتوم. كان يعشق «السيوف والخرائط وصحافة القرن الثامن عشر، ومذاق القهوة، ونثر ستيفنسون». لكن خلف هذا الوجه المحبوب ووراء الكلمات التي ترافقه مثل كآبات متعاقبة كان ينفتح فراغ لا نهاية له. فإذا كان يسبر أغوار المرآة طويلاً، فها هنا كان يبدو الكل ممحواً؛ وكان يخرج من العدم فقط «شيء بارد، حلم لا يحلم به أحد». الصدى المقعّر والمرتعد لشيء ما يمكن أنه قد وجّه وأنه قد حدث منذ قرون خلت.

كيف يمكن تجاوز هذه الأذواق المفعمة اللاواقعية التي كانت تسكنه تماماً؟ من هذا الفراغ وهذا البرد وهذا العدم استطاع شكسبير أن يجتزئ، دون تعاسة ودون فرح، عالماً كاملاً مليئاً بالأبطال والمهرجين والمشعوذين والسحرة والغابات والأنهار الواسعة

كالبِحار. لكنه لم يكن لديه أي من خصائص شكسبير، أيضاً لا يزال يثبت نظرته بدقة على وجهه المنعكس، الذي يبدو له غير مريح، مهشّم، متعدد في صور عديدة، كانت تتبع بدورها أوجهاً جديدة - الكل يشبهه، الكل لا يشبهه. عرف كما لم يعرف أحد لذّة القراءة، هذا المشروع اللامحدود الذي يعدد الأشخاص والأشياء أكثر من المرايا ويقنّعنا في الوقت ذاته بالاستقرار المطلق وبالخاصية الثابتة للعالم. يلعب ويزيّف، عاجز عن أن يكون مؤرخاً. يضع بلا هوادة على وجهه أقنعة جديدة. كان يريد أن يهرب في آخريه الذين كانوا لا يزالون يسببون له الرعب. يلعب لعبة الغميضة مع ذاته عبر رموز، وظلال، وأوجه بلاغية واستعارات، وموسوعات، وحكايات، وتقارير، وكتب حقيقية وأخرى وهمية، متاهات حقيقة أو محلوم بها. في نهاية هذا الهروب الأبدي، الذي يُقاد في كل لحظة نحو التخوم المدوخة للانهائي، حيث الهلوسات تكاد تُفقِدُنا حياتنا إلى الأبد. لا أحد يمكنه أن يجزم ويؤكد أن بورخيس كان قد عثر حقيقة على هويته، وأنه قد وصل إلى النقطة التي كان يلقي نحوها شباكه، أو أنه قد ضيعها إلى الأبد.

عند قراءتنا لقصائد بورخيس الأخيرة، نحس أن شيئاً ما قد تحول في فنّه، لم تعد الأرض تمتد تحت أعيننا، ولم نعد نرى في المرايا الظلَّ التافه والفارغ، أو الهروب اللانهائي للصور والتوهمات. الكل يعرف ما الذي حصل أثناء السنوات التي تفصِل **تخييلات** (1944) و**الألف** (1952) عن **مديح الظل** (1969). ضباب كثيف محا الخطوط من يده، اختفت النجوم في الليل، الأرض تحت قدميه لم تعد أكيدة. فقد عانقه العمى. في البداية،

أحس برعبٍ كائن تخلَّى عنه العالم، ثم بعد ذلك أدرك أن الظلام لم يكن قد أناخ عليه بكَلكَلِه، لكن فقط هناك عتمة بطيئة وناعمة كانت قد حولت الأشياء، التي لم تكن أبداً ناصعة، وخشنة (Âpres) ومتميزة، إلى أشكال غامضة ومشعة - أصدقاء بلا وجوه، صفحات عارية من الحروف، نساء بعبارات تشبه عبارات الأزمنة البعيدة، يعتقد في عودته إلى بيته، بعد سنوات من التيه. كانت حياته ثابتة، مكتبته عامرة بالكتب. مرآته الداخلية - وليست المرآة الخارجية التافهة حيث تختبئ الانعكاسات الخادعة - كانت توحي له بصورة محددة عن ذاته. أخيراً كان بورخيس يمتلك مصيراً ويمكنه أن يدبّره باحتفال لذيذ. هو الذي كان يعيش دائماً في الأقباء والأماكن السفلية المشكوك فيها من الحياة.

إذا كان بورخيس في السابق قارئاً للكتب فقط، فها هو قد أصبح «حارساً للكتب». كان يدرك جيداً أن مهمته لا يرجى منها شيء، فهي مهمة مستحيلة تقريباً. المجلدات الضخام، وراءه في الأعلى، تسهر على الأشياء البعيدة «الحدائق»، المعابد وتبرير المعابد/ الموسيقى الحقة والكلمات الصحيحة/ الرفوف الأربعة والستين/ الطقوس التي هي الحكمة الوحيدة/ التي تهبها السماء للناس... لكن، إذا نجت الكتب من عوادي الدهر، فهو، العجوز الأعمى، لا يمكن ليديه أن تصلا إلى الرفوف المغطاة بالنوم والغبار؛ وربما أنه لم يكن يعرف العلامات والمقاطع، والكلمات والأبيات للُّغة التي يسهر عليها. مع ذلك فالحارس لا ييأس أبداً. فكما أن كلام الله يوحى في الكلمات البشرية التي تخونه، فكذلك الثمار اللاحقة لخياله، وأحلامه، وأشعاره التي تنبجس ببساطة

مباغتة من ينبوع شيخوخته، تكشف عن انعكاس لهذه الحكمة المجهولة. لقد أصبح ذاكرة العالم، فبقدر ما أن المجلدات أصبحت بعيدة، وسرية مثلها مثل الكواكب، فهي أيضاً «قريبة وشاهدة مثل الكواكب». تبوح له منذ الآن بجوهرها، بدل حروفها، وهذه الحكمة التي لا يمكن تفسيرها على هيئة كلمات أو جُمل، وحدهم الذين يمتلكونها، في العادة، هم أولئك الذين عاشوها، وعانوها كثيراً وتخلّو عنها.

يعكس أسلوب بورخيس نوراً مختلفاً، ففنان النثر، البارد والأنيق، الذي كان يحب المفاجأة والاعتباطية، وكان يناوب بين الحذف، والمراوغة، والصيغ المتلألئة والخليعة، أصبح أكبر شاعر للرمز، فمشروع لورنس ستيرن (Laurence Sterne) **وسأم باريس** لم يعودا يستهويانه منذ الآن. تاركاً لبعض الأقلام التعدد، أو المفاجأة، ليختزل العالم ويطهّر اللغة، لا يرفض إلا بعض الصور الكبرى. يجل ما كان يعرضه في السابق باعتباره لعباً، يكرر استعارة مركزية كان يستعملها باعتبارها استعارة غريبة وشاذة. في السابق كان يعتقد أنه متهم بالتلميح والاستشهاد. وأنه لم يكن يتناول موضوعاته إلا بطريقة جانبية ومنحرفة، عبر حجاب بإطارات متتابعة. الآن، يعبّر ببساطة ساحرة عن أسرار العالم.

في ضوء شفق متقدم، يلطّف ويليّن أقواله، لم يعد محتاجاً إلى إثارة الذكاء، شيء طبيعي مدهش - هذا الطبيعي النهائي صعب الإدراك تقريباً ومحفوف بالمخاطر لا يمتلكه سوى اللاعبين الكبار والمخادعين النادمين - يربح كل مقطع، يستعير كل كلمة ويحفظ كل قصيدة في المتحف الغضّ لذاكرتنا. كل ما يكتبه ينبثق من طمأنينة

ذهنية تامة. توحي نبرة أبياته بهذه البراءة النبيلة، وهذه الرصانة الخالية من كل تفاخر، هذا الصفاء الكآبي وحده يمكنه أن يلهم الشعر الفلسفي. إذا لعب، فرصانته تختفي وراء سحب الفطنة. وإذا سوّى أوتار السخرية، فالاحتفال يتعمق ويتّخذ رونقاً جديداً. لكن ربما يلمس لمساً حقيقياً النوطة الأكثر لذة حينما يستسلم للاقتناع بواسطة الطلاوة الشجية للقافية المتتابعة؛ كما لو أن الأعمى «حارس الكتب» ينبغي أن يعبّر عن أفكاره الأكثر شفافية في الأبيات الشعرية دون حجم ثقل قصائد القرن السابع عشر المكتوبة من أجل الرقص.

فالعالم، كما يمثله بورخيس، هو تحول ثابت وانبعاث متجدد، الزمن يجري مثل نهر حاضر في كل مكان، حيث كل المظاهر تتغير وتذوب، حيث كل الوجوه تتحول فيما بينها، وحيث كل الصور تموت لتحيا - متماهية - في صور جديدة. شاق جداً التقدم فوق هذا النهر. في كل يوم أرضي، منغلق بالحدود المزدوجة للفجر والليل، يوجد التاريخ العالمي للخلق حتى نهاية الزمن: سقوط إبليس، مجيء المسيح، اليهودي التائه، تدمير قرطاج، هرطقة أريوس وأطاناز، الأفكار الأخيرة لنابليون، أو المتشرد القابع في رأس الزقاق. في كل لحظة نحياها ونعتقد أنها لحظتنا يختفي بطريقة سحرية العديد من اللحظات الأخرى، الماضية أو المستقبلية، لنا أو لغيرنا، حقيقة أو محلوم بها. فكيف نمر من لحظة إلى اللحظة الموالية؟ في كل خطوة نخطوها، تنفتح متاهة مخيفة، احتمالات، إمكانيات، تشعُّبات تدخلنا في دوار وتقضّ مضجعنا: أزقة صغيرة معقدة وملتوية، غرف دائرية تنفتح على أبواب جديدة، رواقات متشعبة، تعرجات، حيطان مفاجئة، تقاطعات لحيوات متعددة

مجهولة، تجعلنا نتيه دائماً بعيداً في قلب هذه المتاهة المُضلّة - هذه الوردة النابتة التي ربما لم توجد أبداً - وتتركنا عزّلاً على الضفاف القاحلة للانهائي.

يكمن جوهر فنّ بورخيس في أنه يلاحظ تحول العالم وراء النوافذ المغلقة بدقة متناهية من مرصده الصغير لـ «الأديب»، وأيضاً يقابل بين ذوبان الماء وثبات ذخيرته التصنيعية: تدقيق خط الدائرة، مغلق وبلّوري، حين يقطع المتاهات المرعبة والمخيفة، يكون ذهنه صافياً وخطوته سريعة كخطوة رجل لا يعرف إلا الثقة العمياء للخط المستقيم. حينما يتأمل اللانهائي، يعكسه في نقطة، أو في مرآة صغيرة جداً، ويجبره - لكل ما له نهاية - في الأناقة الواضحة للحجم الصغير، حينما يعرض الكل الذي ينيخ على لحظاتنا، فإنه يرسمه بسطر خفيف للغاية، كان الرسام الصيني يحتفظ به لرسم القمر والأشجار والأسماك. النتيجة مفارقة. هذا الشاعر، الذي كتب عمله تحت علامة «هرقليطس متقلب» هو ربما «البرمنيدي» الأخير للأدب الغربي.

لا يعبر أبياته الشعرية أي أثر للحركة. كل ما «يهمله شكسبير» كان يحبه - نال غنى الفنتازيا، تعدد الاستعارات واللغات، اللعب اللامحدود للإيحاءات، أوقيانوس اليأس، والافتتان، والودّ - مأخوذ بمسافة. لكن، من أين يولد سحر هذا الشعر الذي يبدو أنه أدار ظهره لعبقرية الشعر ذاته؟ يحوّل بورخيس تشابك الأفكار التي تعبر ذكاءه إلى «موضوعة» محددة بدقة يجعلها تحيا طويلاً في ذاكرته. إلى أن يكسبها الحدّ الأقصى من الإقناع والاختراق ثم يصبُّها في معجم مقرر سلفاً مثل معجم صاحب نزعة بتراركية أو

غونغورية. أخيراً يدع الكلمات تسقط على الورق، حيث ترسم مقاطعاً طويلة أو قصيرة، صيغاً بطيئة أو مسرعة، توقفات وجُملاً اعتراضية، امتلاءات وفراغات: رسم نحوي وإيقاعي تام يحاكي في الآن نفسه الثقة المدهشة لعقله والموسيقى الباردة للكواكب السيّارة. لا نعرف شيئاً آخر سوى هذه العلامات والصيغ الملغّزة التي ليست أقل كبراً من مثل صيغ «كتب مقدسة تكررها الأفواه الجاهلة/ معتقدة أنها لإنْسَان، وليست مرايا غامضة للذهن».

بورخيس والأنماط الأصلية:

ها هي ثمانون سنة مرت، ولمّا كان بورخيس طفلاً، كان أبوه يعلمه نظرية المثل (الأنماط الأصليون) لأفلاطون، هذا الفكر صاحَبه طوال حياته؛ لكنه في سنواته الأخيرة، حين كان يكتب القصائد الجميلة من ديوانه **العدد** (*Le chiffre*) استحوذ الحدس الأفلاطوني الكبير على ذكائه كله. إلى حدّ أنه غذّى منه كتاباً كاملاً. الآن، وقد فقد بصره تماماً، وغادرته الألوان والظلال والأشكال، وكل ما حوله لم يعد سوى ضباب يدفئ بالكاد الحسرة على ما كان موجوداً في السابق، أصبحت رؤيته العقلية أكثر وضوحاً. أصبحت ذاكرته تعري الأشياء من مظاهرها الخارجية ليتعرف فيها إلى الجواهر الثابتة التي كانت قد تأملتها الجياد الهادئة أو الجامحة للروح الأفلاطونية في أرض الحقيقة.

نعتقد أن بورخيس ما هو إلا ذلك العجوز الأنيق الذي يعبر العالم دون أن يراه، يقبل بأن يجيب على الحوارات، ينطق بالمعاني المألوفة بحفاوة لذيذة ويعطي صورة فقيرة عنه - كي يطمئننا، ولا يزعجنا، ويجعلنا نعتقد أنه هو أيضاً شخص رديء كما نحن.

بورخيس على العكس من ذلك، يمكث بعيداً، ويثير مع الأنماط الأصلية النقاشات الأكثر براعة ودقة الذي عرفها الأوروبيون منذ غوته.

ديوان **العدد** هو غابة من الأنماط الأصلية، فكاتدرائية شارتر شبيهة بهذه الكنيسة التي كان صديق يودّ أن يشيدها بالكلمات - متبعاً بيتاً بيتاً ومقطعاً مقطعاً. «التقسيمات والتناسبات لكاتدرائية شارتر البعيدة. . ./ والتي ستصير جوقة المرتلين في الكنيسة والجناحات/ وصدر الكنيسة والمذبح والأبراج».

هي نسخ «وقتية وفانية لنمط أصلي لا يدرك». فحتى القطة لها نمطها الأصلي: في السماء والله يعرف أين يوجد، ربما في الهاوية المتعذر سبرها حيث سيلتقي فاوست مع رئيسات الدير. والمرآة أيضاً، والوردة والنمر والسيف والساعة المائية، كل الأشياء التي كان يمكن لعيني بورخيس أن تراها إلى عهد قريب، دون أن ينقل إليها هذا الالتحام الواقعي الذي كان يبدو أنها تطالب به، لكن شيئاً ما يميزه عن القدماء، حينما كان يوليوس يعيش. كان آخراً وكان يعرف ذلك: عقله ورغباته وأفعاله وحركاته كانت تنتج نموذجاً أسطورياً - نفيساً خصَّصته آلهته - هرمس وأثينا. حينما كان عاشق أفلاطون يكتشف النظرة الخاطفة للمعشوق، المبلبلة، الذاهلة، المشدودة برعب مقدس مرتجف، كان يرى للمرة الثانية في ذكراه النمط الأصلي للجمال، كما كان قد تأمله في السابق. كان النمط الأصلي يتلاءم إذن مع تجلياته الأرضية المتجددة دائماً. لم يكن في إمكان بورخيس أن يمتلك هذه الثقة. مما نتخيل، نحن البشر، أننا نسخة لآدم سابق عن الجنة، إلا أنه يكتشف في هذه النسخة الصدع والشق والكسر الذي يحول دون أن

يشبه على الوجه الأكمل نموذجه. فمن يضمن لنا أن الوردة - الوردة المتواضعة والباذخة التي نشم عبيرها في الحديقة - المطابقة لفكرتنا الخالصة، هي شيء مرعب؟ ومن يضمن لنا أن التشابه التام أثناء القرون بين الفكرة والشيء قد حصلت فيه خيانة وفساد؟

في هذه اللحظة، هذا الظل يبتعد، في هذه اللحظة، يتذكر بورخيس أنه في أيرلندا قال أحدهم: «إن العناية الإلهية تجمع بطريقة أبدية كل الأحلام/ الحدائق الفارغة وكل الدموع». ويحلم أن يكون مثل إله، يجمع في داخله كل الصور العريقة في القدم التي شكّلت العالم. إنه باولو وفرانسيسكا، وأيضاً لانكلو وجينيفير، وكل العشاق الذين وجدوا منذ آدم وحواء، فهذه التقابلات التي ترسم كل صورة؛ الجزء الإيجابي والسلبي، الجزء الجيد والرديء: «يصلبونني وعلي أن أكون الصليب والمسامير/ يعطونني الكأس وعلي أن أكون العشبة السامة/ يخدعونني وعلي أن أكون الكذبة/ يحرقونني وعلي أن أكون الجحيم».

تحت هذا المد من الأفكار والأوجه، تتمدد كل لحظة من حياته إلى ما لا نهاية، فهو يستبطن في داخله كل اللحظات الكبرى للأسطورة، ولِما قبل التاريخ والتاريخ: آدم على ضفاف الفرات، اليد التي ترسم منحنى ظهر البيزون (ثور أميركي من الفصيلة البقرية له عند كتفيه شبه سنام) في مغارة الكاميرا. جوبيتر يهبط من السماء على هيئة شتاء من ذهب. فرجيل الذي يرى فوق النقود المظهر الجانبي لوجه القيصر. وايتمان يتغنّى بمانهاتن؛ يكتشف بورخيس أن كل هذه اللحظات، أماكن العالم، ونقاط الزمن، حينما تجتمع في وعيه الحامل للنماذج الأصلية، تكون مرتبطة برباط وثيق ومتحابكة.

في حين العالم الواقع تبدو متباعدة ومفرَّقة. للمرة الأولى في حياته يملك فرحه، وامتلاء وجوده. سيبدو أن يومه يفوح «العطر الفريد لورود الجنة». فأي شيء يمكن أن يمتلكه أكثر غنى من أن يشتمّ في ذهنه وفي جسده النماذج الخالدة للعالم، الصور الثابتة التي رسمت الماضي وترسم المستقبل؟ أي شيء يمكنه أن يمتلك أكثر لمعاناً من تأمل الأفكار (المثل العليا)؟ إذن وحده العالم - كما ورد ذلك في بيت مشهور - يبدو «مرغوباً، مشيداً، ديمومياً - Désirable, fondé, durable».

هذه السعادة لا تدوم إلا للحظة، عابرة مثلها مثل عبير الورود في حديقة الجنة. فعقب شرحه لسفر الجامعة، كان بورخيس قد عرف قلق الحياة الأصلية:

«أكرر ما أفعله مرات عديدة
على الطريق الذي رسم لي.
لا أقدر على القيام بحركة جديدة
أنسج، وأنسج أيضاً الحكاية المتوقعة
أكرر باستمرار بيتاً من عشرة مقاطع
أقول ما قاله سلف آخرون
أحس الأشياء ذاتها في الساعة نفسها
من اليوم أو الليلة المجردة
كل ليلة يتكرر الكابوس
كل ليلة، صرامة المتاهة
أنا جهد المرآة الثابتة
أو غبار المتحف».

أن يحيا وجود المثل (الأفكار الأصلية) الذي بدا له بأنه هو السعادة الأكثر شفافية، هو أن يعرف في كل لحظة رعب التكرار. لم يعد الحركة الجديدة المضطربة، التي تنفصل عن رتابة اليوم، لكنه الظل الذي تتركه حركات الماضي يسقط؛ لم يعد بتاتاً جسداً إنسانياً حياً، لكنه شبح تمَّ التخلي عنه في بيت قديم، أو تمثال مغطّى بغبار المتحف؛ لم يعد الوجه الذي ينعكس على المرآة، لكنه الوجه العديم الجدوى المنعكس، الحلم الفارغ، الوحيد، الذي يتلاشى؛ لم يعد الصوت السعيد والملون الذي يُرى في الهواء لكنه الصدى المخنوق. فالوجود الأصلي مزدوج: امتلاء من كل الحياة وموت لكل الحياة. زيادة على ذلك، أن تسكن اللحظة اللازمنية فهذا من أكثر التجارب صعوبة ومشقة. إننا آدم وجوبيتر، فرجيل وأنبادوقليس، عيسى ووايتمان. لكن أقدامنا لم تعد تلمس الأرض أبداً. كل أبعاد الزمن، كل شذرات الماضي تنضغط، تتراكب، تلتحم في ذهننا، ولا تترك فينا سوى «دوار» و«قليل من خوف».

هكذا هي المحاولة الأكثر عظمة والأكثر تراجيدية - بورخيس يفكر في دون كيخوت - لرجل معاصر كي يعرف ويحقق وجوداً أصلياً. كان قد ترك بيته، وعاداته، وكتبه، كي يعيش مرتهناً لفكرة. ونحن نعرف ما جرى له. الصورة انقلبت ضدّ الواقع ولم تترك وراءها إلا الغروتيسك (Grotesque) والغبار والموت. يعترف بورخيس الآن أنه لم يكن إلا ألونسو كيخانو، لم يتجاسر أن يكون أو يصير دون كيخوتي، وأن يقود إلى أقصى حدّ هذه التجربة من هذا النوع التي ليست شيئاً بالنسبة إليه رغم أنه يعرف أنه سيحاولها من جديد بلا توقف، طامحاً إليها بشوق في الجنة. لم يبقَ له إلا أن

يتراجع، أن يعترف أنه هو أيضاً، مثلنا جميعاً، مكون من «الزمن، من زمن لا يتوقف».

«لست الآخرين.
احتضار عيسى أو سقراط لن ينجيك، ولا
القوي
سيدهارتا المذهَّب الذي تلقى الموت
في حديقة، عند أفول النهار».

الشعر - شعر هذا العجوز، الذي جاء متأخراً والمر والمستسلم - هو المكان الوحيد حيث يمكن للنماذج الأصلية أن تنكشف. إذا أراد بورخيس أن يعرضها يتوجب عليه أن ينتقيها من النور الذي لا يتغير. لا يمكنه أن يصفها - من ذا الذي يجرؤ على وصف النموذج الأصلي للقط، والوردة، والصليب أو الكأس؟ بالكاد يسميها، يجعلها تسقط على الورقة مجردة وبأشكال هندسية - صدر بيت شعري أو سطر شعري، لا تحيل فيه القافية على ذاتها إلا نادراً. ويتركها تستدعي النور المسترسل إلى ما لا نهاية، والظل الناعم الذي يمكنها أن تسقطه على الأرض.

* المرجع: *Magazine littéraire*, n° 376, Mai 1999, pp. 47-51.

التأثيرات الشرقية في شعر بورخيس
طبيعة الهايكو والأدب الغربي

ماريا كوداما

صاغ بورخيس، في مقدمة **أعماله الكاملة** (1969)، وفي كتب أخرى، مجموعة أحكام حول الشعر والأسلوب تُبيّن كيف جعل بالتدريج من الأشكال الشعرية الأساس لـ«التانكا» و«الهايكو» اليابانية أقرباءه. ففي ديوانه **ذهب النمور** (1972) و**العدد** (1981) تدرَّب على هذين الشكلين للمرة الأولى. بدأ بورخيس مقدمة **أعماله الكاملة** بهذه الكلمات: «لم أُعِدْ كتابة الكتاب. خففت من إفراطات الباروك، ليَّنت خشونات. شطبت حساسيات زائفة وأشياء غامضة، وأثناء هذا الكدّ الجميل أحياناً، والمزعج أحياناً أخرى، أحسست أن الشاب الذي كان قد كتبه عام 1923 كان في الأساس - ما الذي تعنيه كلمة أساس؟ - هو هذا السيّد الذي إلى الآن ينقاد أو يصحّح. إننا الرجل نفسه: أنا وهو نشك في الإخفاق والنجاح، وفي المدارس الأدبية ومعتقداتها، أنا وهو نبجل شوبنهاور وستيفنسون ووايتمان. في رأيي، يجسِّد ديوان **حمية بوينس آيرس** مقدَّماً كل ما سأقوم به بعد ذلك». وينهي مقدمته بهذه الكلمات: «في ذلك الزمن.

كنت أبحث عن المساءات، والضواحي، والتعاسة؛ أما الآن، فأبحث عن الصباحات، والمركز، والهدوء[1]».

لا تعبّر هذه الكلمات فقط عن إحساس الكاتب حول عمله وحول ذاته، لكنها تترجم أيضاً بحثاً جوهرياً، مجسَّداً مقدَّماً، كما قال ذلك، منذ البداية.

هذا البحث، وهذه المحاولة، هي الأقدم في العالم. بدأت مع هوميروس وستستمر ما كتب الإنسان. هدفها اكتشاف المركز، والأبدية، بنوعٍ من الصرامة الشكلية العالية. جُرِّب هذا البحث في الغالب في الشرق، وبالخصوص في اليابان. وفي الغرب، وخصوصاً عند بورخيس.

يبدأ الأدب، في الغرب، مع الملحمة، مع القصائد التي تحكي، في أوروبا كلها، قصة أبطال من خلال المئات من الأبيات الشعرية. نجد عبارة ممتازة في البداية الشهيرة في **الإنياذة** لفرجيل «أحلم بالأسلحة ورجل - Arma virumque cano» بحسب ترجمة درايدن (Dryden). فالعقل يقبل مباشرة كلمة أسلحة (Arms)، التي تحيل إلى إنجازات البطل. أصبحت في الغرب هذه القصائد شيئاً فشيئاً قصيرة مع مرِّ العصور، حتى وصلت إلى المدارس الطليعية وخصوصاً المُغالين. فيما يتعلق بالأدب الإسباني، كان هذا الأمر أحد أهم التحولات التي حصلت منذ دخول السوناتة الإيطالية على يد غارثيلاسو (Garcilaso)، ليس في حدّ ذاتها، ولكن عبر التحولات التي أجريت من خلال تحريضها.

بدأ مشوار بورخيس بافتتانه بحركة المُغالين، وبعد ذلك استمر من خلال مساره الخاص، مسار قاده، عبر حركة دائرية طويلة، حتى

وصل إلى اليابان، هو المبدع الذي كان يبحث عن الجوهري في كل شعر، وبالخصوص الشعر الياباني. هذا الشعر الذي يحاول الإمساك، في أسطر قليلة، مشذبة بعناية، من تسعة عشر مقطعاً، بالتقاء الزمن بالفضاء في نقطة واحدة. المبدع يسعى إلى تدمير التتابع في الفضاء.

لقد أجهد بورخيس نفسه للتعبير عن هذه الرغبة نفسها في مقدمة كتاب **تاريخ الأبدية** (1936).

«لا أعلم كيف تمكنت من مقارنة مُثُل أفلاطون بـ«قطع ثابتة في متحف» وكيف لم أشعر، وأنا أقرأ سكوت أُريجين، وشوبنهاور، أن هذه الأشكال، على العكس من ذلك، حية وقوية وعضوية. كنت أفهم أن ليس هناك حركة خارج الزمن (شغر أماكن مختلفة في لحظات مختلفة). لم أكن أعرف أنه ليس هناك ثبات (شغر المكان نفسه في لحظات مختلفة)، كيف أمكنني عدم ملاحظة أن الأبدية، التي يبحث عنها ويحبها شعراء كثيرون، هي خدعة برّاقة، تحررنا ولو للحظة واحدة من العبء الذي لا يطاق للأشياء المتتابعة[2]».

وفي قصة **الألف** يقول:

«كان على قطر الألف أن يكون سنتيمترين أو ثلاثة، لكن الفضاء الكوني كان هناك، من دون نقصان في حجمه. كل شيء (صفحة المرآة مثلاً) كان مساوياً لعدد لا نهائي من الأشياء، لأنني كنت أراه بوضوح من كل زوايا الكون. (. . .) رأيت الأرض فوق الألف (. . .) رأيت وجهي وأحشائي (. . .) أصبت بدوار وبكيت. لأن عيني رأتا ذلك الشيء الخفي والمفترض الذي يغتصب البشر اسمه من دون أن يروه: الكون كما لم يخطر على بال أحد، شعرت

بإجلال لا حدّ له وبحزن غامض (. . .) في القبالة يعني هذا الحرف (Ain soph) الألوهة المطلقة والخالصة[3]».

لهذه المكونات الأيديولوجية مظاهر عديدة متّحدة الاتجاه، وتتناغم مع أهداف الشعر الياباني، الذي ينبغي تفحصه بنوع من التفصيل، كي نفهم في الآن نفسه هذه الخطاطات الشعرية والهدف الذي تقترحه.

بدأ الأدب الياباني، شأنه في ذلك شأن الأدب الغربي، يتحسس طريقه. وليس من السهل البحث في تاريخ محدد نؤرخ به لظهور الأشكال المنتظمة شعراً ونثراً. فالمثال الأقدم هو **الكوجيكي** (*Kojiki*)، والتي تعني «أخبار الأشياء القديمة»، ثم تجميعها حوالي 712 بعد الميلاد، ليأتي بعده **النيهون شوكي** (*Nihon Shoki*)، والتي تعني «أخبار اليابان»، التي ظهرت عام 720 بعد الميلاد. وفي عام 751، كان قد ظهر تجميع لأشعار صينية كتبت في اليابان، تُسمّى (*Kaifû-so*)، يعني «ذكرى الشعر الناعمة»، نجد فيه نصوصاً ترجع إلى النصف الأخير من القرن السادس الميلادي. وإنه فقط في مرحلة نارو (Naro) سنحصل على الأنطلوجيا الشعرية الكبرى الأولى. لقد عرف هذا المجموع الشعري تحت اسم **مان يوشو** (*Man'yōshū*)، حيث «باقة من عشرة آلاف ورقة». أنجز هذا التجميع حوالي نهاية القرن الثامن من شعر الكوجيكي والنيهون شوكي، يتراوح طول الأبيات في القصائد والأناشيد بين ثلاثة مقاطع وتسعة مقاطع. لكن حتى في هذه المرحلة القديمة نسجّل التكرار المتواتر لأبيات من خمسة وسبعة مقاطع. في المان يوشو، كان للقصائد عدد الأبيات والأشكال المنظمة الثابتة. الأبيات مكوّنة

بطريقة ثابتة من خمسة وسبعة مقاطع في خطاطة متقاطعة. نجد مثلاً في قصيدة حيث الأمير أريما (Arima) يتهيأ للسفر.

«على شاطئ إواشيرو. عقدت العقدة في أغصان الصنوبر. إذا كان القدر معي سأعود لأراها».

هذا الشكل الخاص لقصيدة تتكون من واحد وثلاثين مقطعاً موزعة على خمسة أبيات من 5-7-5 وسبعة مقاطع كل واحد منها هو الأكثر امتداداً والأكثر ديمومة من الأشكال الثلاثة التي طورت في مرحلة المان يوشو.

في الشعر الياباني تمَّ تحديدها باسم التانكا أو الواكا. الشكلان الآخران هما سيدوكا (Sedôka) وشوكا (Chôca)، الشوكا قصيدة طويلة عدد أبياتها غير محدود. أطول قصيدة من هذا النوع يصل عدد أبياتها إلى مئة وخمسين بيتاً. مثلها مثل التانكا تتناوب فيها الأبيات من خمسة مقاطع إلى سبعة. وتنتهي ببيت من سبعة مقاطع. ويمكنها أن تتم بواحد أو اثنين من الهانكا أو أكثر. يعني بواسطة أبيات إهداء من خاتمة القصيدة، مكتوبة على طريقة التانكا، تلخّص موضوع القصيدة كلها، والحالة هذه، فمن بين الفقرات التي يقترحها علينا الشعر الياباني، تلك الفقرة التي تلائم أكثر الدهشة اليابانية، إنها التانكا، لأنها ما زالت حية إلى اليوم. إلى جانب الهايكو الذي انحدر من تطور التانكا باتجاه اختصار شديد مسند بخاتمة مضغوطة جداً.

تميز الشعر في مرحلة المان يوشو بالبحث عن غنائية حميمية، إلا أن التانكا ستعرف تطوراً هاماً سيوصلها إلى شكلٍ جديد، هو الهايكو. النقطة الأساسية في هذا التطور هي زخرفة الوقفة الشعرية

أو الوقفة التركيبية. أغلب قصائد التانكا، في مرحلة المان يوشو، كانت تضع الوقفة بعد البيت الثاني أو الرابع. وبذلك تكون القصيدة منقسمة إلى ثلاث وحدات من 5، 7 (12)، 5، 7 (12) وسبعة مقاطع. هذه الخطاطة تجعل من الصعب المرور من بيت قصير إلى بيت طويل، وهي معاقة باختصار السطر الأخير.

مثال ذلك هذه الأبيات على هيئة آيات لهوتومار وكاشو: **«واضح وقوي مثل النداء الليلي لأحد الهايا قلت اسمي، اقبلني امرأة»**. (الهايا: أعضاء قبيلة الكايوشو الجنوبية، اشتهروا بأصواتهم الرنانة، كانوا يشتغلون مراقبين في القصر الإمبراطوري، تقول المرأة اسمها لتعلن قبولها لطلب الزواج).

حوالي نهاية مرحلة هييآن (Heian) (794-1185) وأثناء مرحلة كاماكورا (Kamakura) (1185-1333)، توضع الوقفة بعد البيت الأول والثالث، هكذا تقسم القصيدة إلى ثلاث وحدات طويلة جداً مشتملة على 5 و12 و14 مقطعاً بالتبادل (على التوالي). القصيدة المختارة هنا مثالاً للشاعر ناريهيرا (Narihira) مأخوذة من الديوان تحت عنوان *Ise monogatari*:

القمر تبدل، والربيع لم يعد كما كان؟ وحده جسدي
هل بقي هو هو؟

كانت هذه القسمة تعطي للشاعر مزيداً من الحرية، ولقد يسرت ظهور أسلوب إيمايو (Imayô) حيث البيت المكوَّن من اثني عشر مقطعاً كان يشتمل على وقفة بعد البيت السابع، لكن الشيء الأساس هو أن الوقفة الثانية أقوى من الوقفة الأولى.

هذا النمط من التانكا ذو الأسلوب المتأخّر منقسماً إلى جزئين:

أساسيين، من الأبيات الثلاثة الأولى والبيت الأخير من سبعة عشر مقطعاً وأربعة عشر مقطعاً، ومن هذا التقسيم سينحدر الشكل الذي يقال له الأبيات الآيات المترابطة (Renga)، حيث الفقرة الأولى تشتمل على ثلاثة أبيات والثانية على ستة والثالثة على ثلاثة، وهكذا دواليك. مع مرور الوقت، أصبحت الفقرة الأولى من الرينغا مستقلة وأخذت اسم الهايكو.

حدث ملفت للنظر، هو أن فصلاً من السنة كان دائماً يُذكر ويعيَّن، أو كان يشار إليه في هذه الأبيات الآيات الثلاثة. هذا الأمر كان ييسر العملية. ربما، كان ينتج عند هذا الأثر الخفيف المفاجئ إشراقة مباغتة قريبة من الساكوري في البوذية الزن. هكذا هو أصل الهايكو، الذي كان في بداياته هو القصيدة القديمة «الموصولة» في القرن الثالث عشر، التي تسيطر عليها الأفكار والمواصفات الخاصة بالتانكا.

ماتسوو باشو (1644-1694) هو الذي رسم بشكلٍ نهائي طريق الهايكو، وكان يؤكد أن الهايكو يجب أن يستعمل اللغة المألوفة لكل واحد متجنباً الابتذال، كان يستعمل بغزارة الصور والكلمات الممنوعة في التانكا. كان الدَّوري يحلُّ محل العندليب، وحلزون الماء محل الزهور، كان على الشاعر أن يتظاهر بأنه مع الحشد في حين أن روحه تكون دائماً خالصة. يجب على الشاعر أن «**يستعمل اللغة المشتركة، ومن خلال فنّه، يحولها إلى شيء جميل. عليه أن يحس بالرأفة تجاه هشاشة الأشياء المخلوقة**». يجب أن يكون لديه إحساس وثيق بـ(Sabi)، كلمة تعني العُزلة والحزن الموحش وكآبة الطبيعة. وبالخصوص، عليه أن يعبّر عن الجوهر الخاص بطريقة

يمكّن من القبض عليه، عبر التفصيل، وجوهر كل الخلق. هذه المقاطع السبعة عشر ينبغي أن تمسك برؤية جوهر العالم.

أفضل مثال على هذا المفهوم قصيدة الهايكو الشهيرة:

المستنقع القديم.
ضفدعة تنط.
صوت الماء[4].

بداية هناك شيء ثابت: المستنقع، ثم هناك شيء سريع ومتحرك: الضفدع، وأخيراً صوت الماء الذي ينضح. يعني النقطة التي يلتقيان فيها.

إن تأمل وفحص قصيدة لبورخيس، مأخوذة من ديوانه حمية بوينس آيرس، «الفِناء» يُظهِر مجموعة من العناصر المشتركة، وهي تجريد مكوَّن من عروض ووزن.

بحلول المساء
تتعب ألوان فناء الدار
دائرة القمر المنيرة لم تغمر هذه الليلة الفضاء
فناء الدار، سماء متحولة
الفناء منحدر تتسرب منه السماء إلى البيت
هادئة،
الأبدية تنتظر عند ملتقى النجوم
ناعمة هي الحياة بصداقة غامضة
لقبّةٍ، وخزان ماء، ودوالي معرِّشة[5].

من دون علم المؤلف، هذه القصيدة تتبع قواعد وتعاليم باشو. فكيف تسنَّى لشاعر من أميركا الجنوبية، تفصله عنه قرون عديدة، أن

يتمكن من إعادة اكتشاف الجوهر نفسه للهايكو؟ هناك تفسير ممكن. هو أن جوهر الشعر لا زمني وكوني. وحين يصل إليه شاعر، كما هو الحال عند الشعراء التراجيديين اليونان، فالنجاح يكون في كل زمن. وهناك تفسير آخر يختلف عن هذا بالمرة، من الممكن أن تيسّره لنا طفولة بورخيس، فجدته لأمه كانت إنكليزية، كانت تحفظ التوراة عن ظهر قلب، وكانت تتذكر باستمرار هذا المقطع أو تلك الآية. قيل لي إنها كانت قادرة على عرض الفصل أو الآية الملائمة لأية جملة في الكتاب المقدس. فبعد قراءة قصص غريم، قرأ بورخيس وأعاد قراءة **ألف ليلة وليلة** في طبعة إنكليزية، وأتبعه بكتاب هو اليوم كتاب منسي **الحكايات الشعبية لليابان القديمة**، مؤلِّفه أحد العلماء المحققين الأميركيين اسمه ميتفورد (Mitford). أثناء الحرب العالمية الأولى، قادته أعمال شوبنهاور إلى دراسة «البوذية». التهم بورخيس بشراهة كتب هرمان أولدنبرغ حول بوذا وتعاليمه. هذه الاهتمامات المتعددة منحته عقلاً منفتحاً، عقلاً مضيافاً، شديد الحساسية للثقافات الأكثر اختلافاً. هكذا، دون أن يعي مساره، اتّبع الطريق العريق للشعر الياباني، الذي يُوصِل إلى اكتشاف الهايكو. ما أُنجِز لا شعورياً أُنجِز بطريقة جيدة، وعلى الكتّاب الاحتراس من السهر عن قرب حول ما يكتبون. وإلا فإن الحلم سيخونهم.

شرع بورخيس في بداية السبعينيات في تأليف قصائد التانكا بنوع من التروي، وتوّج هذه المحاولة، في الثمانينيات، بتأليفه لقصائد هايكو، تتشكل فيها الفقرة من سبعة عشر مقطعاً؛ كتب بورخيس سبع عشرة قصيدة هايكو، من الممكن أن نختار بعضاً منها لنفحصها بنوع من التيقّظ. فهو لن يأخذ بعين الاعتبار الشكل؛ لأن

سبعة عشر مقطعاً إنكليزية أو إسبانية، من دون شك، لا تدركها آذاننا كما تدرك بالأذن الشرقية. والعكس بالعكس. فالبيت الآية الياباني ليس موجهاً فقط لكي يُسمع، لكن أيضاً لكي يُرى. فقصائد الكانجي تشكّل صورة ينبغي أن تسرّ الناظرين وتؤثر في العين تأثيراً بليغاً. هذا النوع من اللَّوحات الفنية فُقد مع الأسف في هذا النقل الغربي للهايكو.

فمن الممكن أن يحدد الهايكو باعتباره فناً تقشفياً، فالتقشف هو العنصر الأكثر أهمية وصعب الوصول إليه. وهنا يوجد اختلاف جوهري بين الشرق والغرب. فالزهد في الغرب وسيلة من أجل الوصول إلى غاية. ونتصور غريزياً المرور من اللِّذة إلى المعاناة، من السعادة إلى القداسة. في الشرق، الزهدُ غاية في ذاته، ولهذا فهو ليس في حاجة إلى أن يفسَّر أو يبرَّر.

شيء غريب أنه في الشرق تستدعي صرامةُ الزاهدِ الفنَّ وترتبط به، أما في الغرب يمر الفنُّ من الحياة إلى الصنعة، ومن البسيط إلى المركّب. الهايكو قريب جداً هو الآخر من الحياة الطبيعية التي يمكن أن يكونها، وهو أيضاً بعيد ما أمكن من الأدب ومن الأسلوب الكبير. هذا التقشف هو نقيض الابتذال.

إن الرابط الأساس لليابان مع الأدب العالمي هو شعر خالص من الأحاسيس، والتي لا تحضر في الآداب الغربية إلا بشكلٍ جزئي. فالفرق الكبير بين الهايكو والشعر الغربي هو هذه الخاصية المادية والفيزيقية والمباشرة. إنها إثارة للجسد وليس للجنس. نجد في الهايكو، من خلال أبيات مربوطة بحسب جُمل متساوية، الشعر والإحساس المادي، المادة والروح، الخالق والمخلوق، واختيار

الموضوعات ذات الدلالة: فموضوعات تُرِكت جانباً، كالحرب والجنس، والنباتات السامة، والحيوانات المتوحشة، والمرض، والزلازل، أي كل الأشياء الخطيرة أو التي تجعل الحياة في خطر. إن ها هنا شروراً سيكون من الحكمة نسيانها إذا كنا نتطلع إلى حياة سليمة عقلياً. ففنّ الهايكو يرفض القبح، والكراهية والكذب، والعاطفية والابتذال، ومن جهة أخرى الزن يقبلُ بهذه الشرور ما دامت أنها جزء من العالم. فحرارة يوم صيفي، وملوسة الحجرة، وبياض كُركي وحشي، هي بعيدة عن أي تفكير، عن أي عاطفة، عن أي جمال، والهايكو وحده هو الذي يسعى إلى الإمساك به.

الأدب الياباني، والهايكو على وجه الخصوص، ليس أدباً روحياً صوفياً. فمن بين الأشكال الفنية، يمكن اعتبار الهايكو الفن الأكثر طموحاً. إذ من خلال سبعة عشر مقطعاً يمتلك الواقع أو يسعى إلى امتلاكه والإمساك به. فالعناصر الثقافية أو الأخلاقية مقصية.

لا علاقة للهايكو بالخير أو الشر أو الجمال. إنه نمط من التفكير يمر عبر حواسنا: الهايكو ليس رمزاً، ليس لوحة تحمل على ظهرها بطاقة تحدد معناها بدقة. حينما أكّد باشو أنه يجب البحث عن الصنوبر في الصنوبر، وعن الخيزران في الخيزران، فإنه يدعونا إلى أن نتعالى ونتعلم. التعلم هو الارتماء في الموضوع حتى تتكشف لنا طبيعته الداخلية ويطلق اندفاعنا الشعري. فالورقة التي تسقط ليست علامة أو رمزاً على الخريف. وليست حتى عنصراً من الخريف، إنها الخريف نفسه.

ها هي قصيدة هايكو لبورخيس وأخرى لكيتو، تلميذ باشو: «**لا سعادة قرب شجرات اللوز في الحديقة. ليس سوى ذكراك**[6]».

وكتب كيتو:

«لمّا أفكر في ضبابات المساء، تكون بعيدةً الأيام الخوالي».

في القصيدة الأخيرة، تذكّر ضبابة المساء بالأيام القديمة. فالأفول الغامض يقترن بماضٍ غامض. وبالنسبة إلى بورخيس، فشجرات اللوز المورقة ستستدعي ماضٍ سعيد وربما ماضٍ قريب. تشترك القصيدتان في نقطة الانطلاق التي هي الطبيعة. في هايكو آخر يقول بورخيس: **«منذ هذا اليوم لم ألمس قطعة فوق رقعة الشطرنج[7]»**.

كانت قصيدة هايكو لشيكي قد عبّرت عن الفكرة نفسها:

«أما زلت تنتظرين؟ مرة أخرى تتحول العواصف المخترقة إلى مطر بارد». يلقي شيكي نظرة إلى الوراء، ويحلم بامرأة ستستمر ربما في انتظاره. فهبّات الريح المخترقة والشتاء من الممكن أن تكون إيحاءً بعزلة هذه المرأة (أو عزلة الشاعر). وموضوعة العزلة هي موضوعة هايكو بورخيس. فرقعة الشطرنج المتوحدة تمثل الرجل المتوحد.

في هذا الهايكو، العزلة هي عزلة الشاعر. وفي هايكو شيكي، العزلة هي عزلة الآخر.

في هايكو آخر، يشير بورخيس:

«قال لي الجبل والماء شيئاً لم أكن أعرفه أبداً[8]».

يقترح علينا تاشيشو فكرة مشابهة (1610-1673):

«هيا، هيا! ماذا عسانا أن نقول ونحن نلمح الأزهار فوق جبل يوشينو؟». لقد اضطرب تاشيشو أمام جمال أخّاذ لا يمكن

وصفه؛ في حالة بورخيس، أُلهِم بواسطة لحظة عابرة إلهاماً لم يكن قادراً على التعبير عنه.

بعيداً عن هذا، يكتب بورخيس:

«**مات هذا الرجل. لحيته لا تدري شيئاً. أظافره تنمو**[9]».

هذا الهايكو قريب من تأليف باشو (1644-1694):

«**الأسرة بكاملها، بعكاكيز والرأس أشيب، تزور القبور**».

في هايكو بورخيس، لم يُرسَم الموت باعتباره شيئاً مثيراً للعواطف أو جديراً بالذكر، مؤلم أو قدري. لكن عُرِض كشيء مقزز وغريب. مثل ظاهرة فيزيقية عجيبة. نفّذ بورخيس في هذا الهايكو شرطاً أشرنا إليه سالفاً. علماً أن المقطع هو نقطة التقاء بين شيء دائم، هو الموت، وشيء يمتد للحظة؛ مثال، التفصيل المخيف للحية والأظافر التي تستمر في النمو. الموت، في هايكو باشو، معروض بطريقة غير مباشرة.

بنوع من الانفصال: يرى الشاعر الأسرة وهي في صدد زيارة القبور، نحس بأن هؤلاء الرجال وهؤلاء النساء طاعنون في السن، سيصيرون قريباً أمواتاً بدورهم. كانت موضوعة الموت ممنوعة عن كتّاب الهايكو، لكن باشو، نصير البوذية الزِن، جرؤ على معالجته.

يمثل القمر صورة أخرى عند بورخيس:

«**تحت السقف لا تحاكي المرآة القمر**[10]».

يمكن لهذا الهايكو أن يكون تكملة لهايكو قديم لكيكاكو (1661-1701) الذي كتب: «**البدر المضيء. في بيتي يسقط ظلٌّ أشجار الصنوبر على حصائر القصب**».

يصور كيكاكو لوحة تنبثق أمام أعيننا. فظل أشجار الصنوبر

مرئي لأن القمر في السماء. في القصيدتين معاً يدل البدر على العزلة. والغياب هو الموضوع الحقيقي لهذا وذاك. ونقطة هاربة للزمن مثبتة بواسطة الكلمات. في القصيدة اليابانية، القمر في اكتماله هو الذي يمنحنا صورة الأبدية، وفي هايكو بورخيس الأبدية تنعكس في مرآة صافية.

فقصيدتا الهايكو لدى بورخيس تعبّران عن إحساسٍ بالعزلة:

«**تحت القمر هذا الظل الممدود، وحيد**[11]».

«**قمر جديد، هو الآخر ينظر إلينا من باب آخر**[12]».

لنقارن الآن قصيدة هايكو غربية مع قصيدة هايكو شرقية. بداية، ها هي قصيدة هايكو لبورخيس:

«**بارقة تنطفئ. إمبراطورية أو ربما حُبَاحِب**[13]».

لنقارنه بقصيدة هايكو لباشو:

«**عشب الصيف. أثر الأحلام. رجال الأسلحة**[14]».

موضوع القصيدتين مبتذل: فناء كل الأشياء.

يمكننا أن نستدعي في هذا الصدد الجملة الشهيرة لسينيك:

Una nox fui inter urbem maximaum et nultan

حيث الكلمة الأخيرة تشير إلى الدمار الشامل للمدينة. فقصيدتا الهايكو اللتان ذكرناهما تعبّران عن تفاهة كل مشروع إنساني.

لنمر الآن إلى قصيدة هايكو لبورخيس:

«**ما زالت اليد العجوز ترسم بيتاً شعرياً حتى النسيان**[15]».

تبدو قصيدة هايكو جوسو أنها تجعل من قصيدة هايكو بورخيس صدى لها: «**سهول وجبال مكسوة بالثلج، لم يبقَ شيء**».

كان جوسو (1662-1704) أحد الأتباع العشرة المفضلين

لباشو ونصيراً لبوذية الزن. يقول لنا إن لا شيء يدوم. حتى الجبال وقوّتها تُفنى بأشياء أثيرية مثل الثلج. في هايكو بورخيس، كتب الهايكو نفسه من أجل النسيان النهائي والمحتوم.

الآن، ها هُما قصيدتا هايكو، يمكنهما أن تكونا مهمتين للمقارنة، يكتب بورخيس:

«الليل الشاسع الآن، رائحة فقط[16]**»**.

وكتب الشاعر موكودو (1665-1723):

«نسيم ربيعي عذب! عبر البراعم الخضراء للشعير. خرير الماء».

فقصيدة الهايكو الأخيرة لبورخيس هي ربما إحدى قصائده الأفضل، تحيل القصيدة إلى لحظة فريدة، حيث يتلقى الشاعر الإلهام من الليل الذي لا يراه. البيت الأخير في قصيدة موكودو كان قد استُعمِل من قِبَل أستاذه باشو في قصيدته المشهورة. لا أحد كان قد اعتبر التكرار بمثابة سرقة: لا أحد كان يفكر بمصطلحات شخصية مزهوة. فالهايكو هو عادة رائعة لبلد بأكمله، وليس عادة لفرد واحد. ففي اليابان اعتبر الشعر بمثابة شيء حي، وكل واحد، بدءاً من المُيَاوِم حتى الإمبراطور، هو شاعر.

حينما نفحص هذه القصائد، يجدر بنا أن نتساءل هل توجد ميزة ما مشتركة لكل الشعر ولكل الأعمار وكل البلدان. الجواب أعطاه بورخيس في مقدمة ديوانه **ذهب النمور**، حيث كتب:

«بالنسبة إلى الشاعر الحقيقي، كل لحظة في الحياة وكل حدث ينبغي أن يكون شعرياً، ما دام أنه في العمق ليس شيئاً آخر[17]».

ويكتب في وضع آخر: «في هذا العالم الجمال شيء مشترك».

يقول بورخيس في مقدمة ديوانه **الآخر، الشيء نفسه**: «لا وجود لمصير غريب كغرابة مصير الكاتب. في بداياته، كان باروكياً، باروكياً بزهو، مع نهاية السنين الطويلة يمكنه الوصول، لو ساعده القدر، ليس فقط إلى البساطة، التي ليست شيئاً، ولكن إلى التعقيد المتواضع والسري(18)». إنها طريقة الهايكو، فالهايكو القصير هو قمة هرم ضخم.

* فصل من كتاب Jorge Luis Borges, *Entretiens sur la poésie et la littérature, suivi de Quatre essais sur J. L. Borges*, Gallimard, Paris, 1990, pp. 141-157.

هوامش

1- **ذهب النمور**، ترجمة إيبارا، غاليمار، 1976.

2- **تاريخ العار، تاريخ الأبدية**، باريس، 18/ 10، 1951، ص 135. (ترجمه عن الإسبانية روجي كايوا (Roger Caillois)).

3- **الألف**، ص 205، 207، 209 (ترجمه عن الإسبانية روجي كايوا).

4- ذُكِر في كتاب **الأدب الياباني** لبيجو وتشودان، باريس، PUF، سلسلة Que sais-je?، 1983، ص 60.

5- **ذهب النمور**، سبق ذكره، ص 230-231.

6- **المتآمرون يليه العدد**، ص 74.

7- المصدر نفسه، ص 74.

8- المصدر نفسه، ص 73.
9- المصدر نفسه، ص 74.
10- المصدر نفسه، ص 75.
11- المصدر نفسه، ص 75.
12- المصدر نفسه، ص 75.
13- المصدر نفسه، ص 75.
14- مذكور في **الأدب الياباني**، سبق ذكره، ص 60.
15- **المتآمرون يليه العدد**، ص 76.
16- المصدر نفسه، ص 73.
17- **ذهب النمور**، سبق ذكره، ص 157.
18- المصدر نفسه، ص 26-27.

اللحظة

أين مضت القرون والملوك؟
العشبُ المهشَّم تحت سنابك البرابرة؟
السنابك المدمِّرة؟ القيثارة اليونانية البطولية
شجرة آدم، والغابة الأخرى؟
وحده الحاضر حقٌّ، هذه الصحراء. الذاكرةُ.
تبنّي الزمن. الساعة الجدارية واليومية للتسلسل والتدليس.
السنة مثل التاريخ السيمولاكر
بين الفجر والليل، هاوية جهودٍ تنفتح، علاجات، أنوار، موتى.
كَذِباً يظنُّ أنه هو، هذا الوجه
الذي يبحث عن ذاته في مرايا أتعبها الليل
ليس هناك من سماء أخرى، ولا من جحيم،
ليس هناك سوى الدقيقةِ، الدقيقةِ الهاربة دوماً.

حارس الكتب

ها هي الحدائق، والمعابد وتسويغ المعابد،
الموسيقى المستقيمة والكلمات
الأربع وستون حرفاً
الطقوسُ الحكمةُ الوحيدة
التي تعزُوها السماء إلى الإنسان.
الأُبَّهة المستحقة لهذا الإمبراطور
الذي يعكس هدوءَه العالمُ، مرآتُه.
فالبوادي كانت تعطي ثمارها
السيول كانت تحترم مجاريها
القارب المجروح الذي يعوذ لتعيين النهاية.
القوانين الأبدية السريه؛
انسجام العالم
هذه الأشياء أو ذاكرتُها في الكتب
التي أحرس في هذا البرج.

هرقليطس

الشفق الثاني
الليلُ الذي يعمِّق النوم
التطهير والنسيان.
الشفق الأول
الصباح الذي كان فجراً
النهار الذي كان صبحاً
النهار العديد الذي سيصير مساءً منهوكاً
الشفق الآخر
تلك العادة الأخرى للزمن، الليل.
التطهير والنسيان.
الشفق الأول...
الفجر بلا ضجيج وبإنذار اليوناني
أي نسيج
للمستقبل والماضي، والماضي البسيط؟
أي نهر هذا الذي ينحدر منه الغانج؟
أي نهر هذا بعين خارقة؟
أي نهر هذا الذي يجرف الأساطير والسيوف؟
النوم لا يسعفني في شيء:
يجري في النوم، في الصحراء، في قبو.

يحملني النهر وأنا النهر
أنا مادة حقيرة، الزمن المكثّف بالأسرار
ربما كان النبع في داخلي
ربما تتفجر الأيام المشؤومة الخُلَّب.

أسطورة

التقى هابيل وقابيل بعد موت هابيل. كانا يمشيان في الصحراء وتعرّفا إلى بعضهما من بعيد. لطول قامتهما، افترش الأخوان الأرض، أشعلا ناراً، وأكلا. وكما يفعل المتعبون وقت رحيل النهار، ظلّا صامتين. في السماء ظهرت نجوم؛ لم تكن تحمل اسماً بعد. على ضوء اللَّهب، رأى قابيل أثر الحجرة على جبهة هابيل. سقطت اللقمة التي كانت متجهة نحو فمه، وتوسل المغفرة لذنبه.

أجابه هابيل.

- هل أنت الذي قتلتني أم أنا الذي قتلتك؟ لم أعد أذكر، نحن الآن مجتمعان كما في السابق.

- الآن، أدركت أنك غفرت لي حقاً. قال قابيل؛ لأن النسيان مغفرة. أنا أيضاً، سأحاول أن أنسى.

- كذلك، قال هابيل ببطء؛ إذا استمر الندم تدوم الخطيئة.

إلى قط

لستَ أقل انسلالاً من الفجر المغامر
لستَ أقل صمتاً من المرآة
تعبُر، وأظنني أرى
تحت القمر الملتبس فهداً
بقوة مرسوم ملكي غامض
نبحث عنك
أيها الوحش الغريب، الأكثر بعداً من الغروب ونهر الغانج
نبغي اختراق عزلتك وسرك
يودُّ ظهرك تمديد مداعبتي
مكتوب في أبديتك
لقاء يدي وحبها المنزعج
بكسلك البردان
زمنك يتمنع عن مقياس الإنسان
مقفل كالنوم مجالك.

بعض فضائل الخيانة في الترجمة

أندريه كبيستون

مارس بورخيس الترجمة كثيراً ونظَّر لها: فبحسب رأيه، ينحدر الأدب كله من هذا النشاط. وهكذا يردّ ادّعاء الفكرة المبتذلة للخيانة إلى فكرة الأصلي الكاذب.

كتب بورخيس ثلاثة نصوص «نظرية» حول الترجمة؛ وقراءة هذه النصوص ضرورية إن أردنا فهم نصوصه الأدبية بدقة: «طريقتان في الترجمة» (1929) «ترجمات هوميروس» (1932)، و«ترجمات ألف ليلة وليلة» (1935). نضيف إلى هذه النصوص هذا الإخراج الموضِّح لأفكاره حول موضوع بيير مينار، **مؤلِّف الكيخوتي** (1939).

في عام 1933، كتب الكاتب القومي الأرجنتيني رامون دول، في مهمة تحت عنوان «الشرطة الثقافية» ضدّ كتاب **نقاش**، وهو عبارة عن مجموعة مقالات لبورخيس: «هذه المقالات، الببليوغرافيا بقصدها أو محتواها، تنتمي إلى جنس أدبي مشوش يركّز على إعادة أشياء قالها الآخرون بطريقة جيدة؛ تريد أن تمرر أن **دون كيخوت دي لا مانتشا** و**مارتن فييرو** يُنشران لأول مرة، ونقل صفحات

بالكامل من هذه الأعمال». لن يجد رامون دول أفضل من هذا ليعرِّف بالبرنامج البورخيسي. وضع المؤلف موضع تساؤل، الواقع المتلاشي، عدم وجود النص الأصلي. ففي بداية نص بورخيسي، يوجد دائماً نص آخر، نص شخص آخر. بالنسبة إلى هذا الموضوع، كان مفتتح الطبعة عام 1954 لكتاب **التاريخ العالمي للخزي** (1935) واضحاً: «هذه الصفحات هي لعب غير مسؤول لخجول ليست له الشجاعة الكافية لكتابة حكايات، ويكتفي بالتسلي بتزييف أو تحريف قصص الآخرين (أحياناً من دون اعتذار جمالي)».

فمن جهة، بورخيس دائماً حائِد ومنزاح، ومن جهة أخرى، يملأ قصصه بشخصيات تشبهه: مترجمون، أمناء المكتبات، عصاميون، متبحرون في المعارف والعلوم... إلخ. وبهذا الصنيع، المحافظ الوديع لبوينس آيرس يزعزع الأساس المتين الذي شيّدت عليه الثقافة الغربية، فرادة المؤلف، أولوية النص الأصلي، انغلاق الحدود بين القراءة والكتابة. وعند بورخيس، الكتابة وإعادة الكتابة والترجمة هي في الحقيقة شيء واحد.

*** نماذج من ترجمة هوميروس وألف ليلة وليلة:**

كان إلزاماً أن نتوقع مناقضة المثل الإيطالي «الترجمة خيانة» من أجل الدفاع عن إمكانية ترجمة ناجحة. هذا يعني أن بورخيس واعٍ تماماً بالخسارة المتضمنة في البُعد، لهذا يكتب: «بالطريقة نفسها، ستبدو الأبيات الشعرية لإيفاريستو كاريبخو بالنسبة إلى شِيلِيٍّ أقل غنى، والأمر بالنسبة إلي ليس كذلك، أنا الذي أسمع بين السطور قيلولات الضواحي وأنماط وتفاصيل المشهد غير المعروضة لكنها كافية: فناء، شجرة تين وراء حائط وردي، نار القديس يوحنا في

العقيق (الوادي الصغير)». قي «ترجمات هوميروس» يفحص بدقة وعناية فائقة الصيغ المختلفة للمؤلف من دون أن يحيل البتة إلى النص الأصلي (بسبب «جهله لليونانية» كما يقول) قبل أن يستخلص أن «افتراض كل إعادة توليف للعناصر هي بالضرورة أدنى من الأصل تعود إلى افتراض أن المسودة رقم 9 هي بالضرورة أدنى من المسودة رقم H. والحالة هذه لا يمكن أن يكون لدينا سوى مسودات».

إن فكرة «النص النهائي» لا تتعلق سوى بالنص الديني أو الكسل.

. في «ترجمات ألف ليلة وليلة»، يدافع بورخيس عن فكرة أن الترجمة تكون ناجحة إذا انضوت في سلسلة ثقافية. وهي الحالة بالنسبة إلى أنطوان غالان، «إننا نحن، قراء القرن العشرين عبر مفارقة تاريخية، نتذوق النكهة الحلوة للقرن الثامن عشر الفرنسي وليس عبير الشرق المفقود الذي كان سبب تجديده ومجده قبل مئتي عام». أو القبطان برتون (Burton)، الذي وجد جواباً لهذا السؤال: «كيف نسلي نبلاء القرن التاسع عشر عبر الروايات المتسللة للقرن الثالث عشر؟». بالمقابل، يدحض بورخيس لهذا السبب نفسه ترجمة الألماني التي عدّتها الموسوعة البريطانية بمثابة الترجمة الأفضل من بين كل الترجمات التي تروج: «أما حجتي فهي كالآتي: ترجمة بروتون ومادردروس، وحتى ترجمة غالان لا تتصور إلا كنتيجة لتراث أدبي سابق (. . .) أما إينو ليتمان العاجز عن الكذب شأنه شأن الرئيس الأميركي واشنطن، لا نجد لديه سوى التزّهة الألمانية. إن هذا لقليل، لا بل قليل جداً. كان يفترض باللقاء بين «الليالي» وألمانيا أن يتمخض عن ثمرة أخرى». طبعاً، فمرة أخرى يخضع

مفهوم الإخلاص للمساءلة من قبل بورخيس، رغم أن شيئاً مفارقاً يبدو في الأهمية التي يوليها له، إذ أنه لم يكن يتحدث بالعربية ولم يكن يعرفها. هذا لم يمنعه من أن يمدح «الأمانة المدهشة» لإدوارد لين، و«الخيانة الخلَّاقة السعيدة» للدكتور ماردروس. إخلاص أو خيانة لمن؟ في قصة **بيير مينار مؤلِّف الكيخوتي** يعيد بيير مينار كتابة الفصول IX وXXXVIII من الجزء الأول من الدون كيخوتي وجزءاً من الفصل XXII، بطريقة حرفية. يقول بورخيس: «نص سيرفانتيس ونص مينار متشابهان، غير أن الثاني غني جداً تقريباً». يطرح بورخيس فعلاً في أحد نصوصه الخادعة مسألة تلقي العمل الأدبي: فالقارئ يقرأ العمل الأدبي انطلاقاً من وجوده في العالم ومن تجربته وزمنه.

اللصوصية الشعرية:

إذا قادنا بورخيس إلى مجال الأخلاق وأخلاقية الترجمة، بعبارة أخرى إلى الإخلاص، فمن المسموح لنا أن نتحدث عن «اللصوصية الشعرية» (جونكلي مارتان) و«اليد الثانية» (المستعمل) عند آلان بول وإلى «الكتابات التابعة» عند رفاييل ستيف. فإننا نجعل منه خائناً للأفكار التي كانت سائدة في عصره (الفكرة الأساس كانت هي أن كل ترجمة تصاحبها خسارة في علاقتها بالأصل) لكن يجعلها ببراعة في أجزاء ينبغي أن نراها في فكره بمثابة شَعيلة أو بذرة للأعمال التي ستُغيّر إدراك الترجمة، وتأتي في المرتبة الأولى أعمال أمبرتو إيكو، الذي كتب في كتابه **أن نقول الشيء نفسه تقريباً**: «لكن مفهوم الإخلاص والأمانة ينتمي إلى الاعتقاد بأن الترجمة هي أحد أشكال التأويل، التي يجب أن تستهدف دائماً، انطلاقاً من حساسية وثقافة

القارئ، إيجاد قصد النص كي لا أقول قصد المؤلِّف، أي ما يقوله النص أو ما يوحي به في علاقته باللغة التي كُتِب فيها والسياق الثقافي الذي نشأ فيه». نعلم منذ ياكوبسون أن التساوي اللغوي لا وجود له، وأن الترجمة يمكنها ولن يمكنها أبداً أن تكون نسخة لأي شيء كان. إنها قريبة من الاستعارة، وإذا صدقنا بورخيس، فالاستعارة ستكون ناجحة إذا تجذّرت في المجال الثقافي للقارئ.

العالم كتاب والقارئ مبجل

ألبرتو مانغويل

حاوره ألكسندر جيفير

ألبرتو مانغويل، روائي، وكاتب مقالات، وصحافي، واسع المعرفة، لديه قدرة مدهشة على التجديد، سيصبح ابتداء من 1960 من بين الذين كانوا يقرؤون لبورخيس حينما أصيب بالعمى، ومن الصدف العجيبة أنه سيعين مؤخرا (2016) في منصب مدير المكتبة الوطنية في بوينس آيرس المنصب الذي شغله بورخيس في السابق. له مؤلفات عدة، من بينها **تاريخ القراءة**، **ويوميات القراءة ومديح جديد للجنون**. حكى في كتابه **مع بورخيس** (2003) عن لقاءاته مع هذا المعلم الأرجنتيني.

س: لدينا في الغالب نظرة فلسفية لبورخيس، تعرضه بمثابة مؤلف ذي تروُّع عقلي وذهني. أنتم تلحّون على عكس ذلك، على الاشتغال الأسلوبي وعلى جوانبه العاطفية وعلى أحاسيسه.

ج: هناك مظهران لبورخيس؛ أولاً، الوجه الاحترافي المحض، أي الجانب الحِرَفي الشبيه بعمل الساعاتي، والميكانيكي. فنرى مثلاً بورخيس في **يوميات بيوي كاساريس** يحلِّل نصاً من وجهة

نظر البناء والنحو واللغة. فحينما عَنوَن بورخيس كتابه **الصانع** الذي تُرجِم إلى الفرنسية تحت عنوان **المؤلف ونصوص أخرى**، فإن الصانع (El hacedor) هي الترجمة الحرفية لكلمة صانع (Maker). كلمة تعني الشاعر في اللغة الأنجلوسكسونية القديمة، لكن في معناها «الحِرَفي». إذ كان الأجدر أن لا تترجم بالمؤلف (Auteur) ولكن بالصّنائعي والحِرَفي. غير أن الحِرَفي، الذي يصنع بيده شيئاً، هي كلمة حسية.

ثانياً، هناك بورخيس الأكثر ذهنية، حيث ينبثق كل شيء لديه من تفكير فلسفي ميتافيزيقي، غير أن هذا الأمر لا ينبغي أن ينسينا كم كان بورخيس مفرط الإحساس. كان شغوفاً ببعض الأجناس الأدبية مثل الجنس الملحمي، وكان لديه انجذاب غريب لنمط من العنف الجسدي: فبعض قصص كيبلينغ كان يحبها كثيراً فيما كانت ترعب صديقه بيوي كاساريس بسبب وحشيتها.

س: مع ذلك فهذا الحِرَفي العاطفي غيّر فكرتنا عن الأدب.

ج: ربما، فالمظهر الأكثر إثارة للاهتمام أو الأكثر أهمية لعمل بورخيس فيما ندعوه بتاريخ الأدب أو تاريخ القراءة هو أنه لم يأتِ بجديد. فهو يعيد اكتشافات وأفكاراً مبتدعة تشكّلت عبر تاريخنا الأدبي بغية إعادة نشرها وإشاعتها ليجعلنا نكتشفها ونستعملها في توليفات مغايرة. قبل بورخيس كان الأدب عبارة عن جُزُر يصل إليها القراء: كان القراء يقومون حولها بجولات، ثم يرحلون عنها ليكتشفوا جزيرة أخرى إلا أن بورخيس هو من جعلنا نرى أن كل هذه الجُزُر تنتمي إلى مجال واحد. ومن أجل أن يوضِّح ذلك يستعيد مجازاً قديماً، إنه مجاز العالم باعتباره كتاباً نكتبه ونكتب فيه. إن

فكرة زيارة الأدب كمجالٍ موحَّد وليس جُزُراً قد عبّر عنها **شيلي** (Shelley) الذي تكلَّم عن كل الشعراء المسهمين في كتابة **قصيدة كونية**. ونجد هذه الفكرة أيضاً عند **بول فاليري** الذي تحدَّث عن نص واحد كتبه الروح القدس، والذي نحن فيه عبارة عن ناسخين. الفكرة نفسها كانت عند دانتي، فهناك مؤلف واحد ونص واحد وقارئ واحد بأوجه متعددة، أعتقد أن هذا هو ما جاء به بورخيس: أي السخاء الكبير للقراءة. فمنذ بورخيس لم نعد قادرين أن نكتب كما لو أننا نكتب شيئاً جديداً. لأنه حتى لو لم ننتبه إلى ذلك، سيكون هناك قارئ بورخيسي سيكشف في عملكم تداعياً مع كل ما كتب من قبل.

س: لكن كيف نكتب إن نحن لم ننتفع ونتمتع بالجديد؟

ج: نكتب بكثير من التواضع في البداية وبالقليل من الغطرسة. فبورخيس أعاد للقارئ نياشين شرفه. فالكاتب، بعد بورخيس، لم يعد وحده المسؤول عن نظام الأدب. هذا أمر لم يكن صحيحاً ولكننا كنا نعتقده، أو كنا نعتقد أن تاريخ الأدب كان يحدده هوميروس وشكسبير وهكذا دواليك. في حين أن هوميروس وشكسبير والآخرون كانوا هم خيارنا. إنها الاختيارات التي قمنا بها، نحن القراء، في المتاح أمامنا. أعتقد أن هذه النظرة إلى الأدب تعطينا، باعتبارنا قراء وكتّاباً، حرية كبيرة وهذا يمنحنا ارتياحاً كبيراً، فنحن لم نعد في حاجة إلى تأسيس جمهوريتنا الخاصة بقوانين جديدة وبلغة جديدة، إننا ورثة لتقاليد تمتد في الماضي والمستقبل وتجعل من كل الأدب أدباً معاصراً.

في كتب بورخيس، توجد العديد من الأفكار التي نجد فيها الأسلاف في الأدب، إلا أنه يجعلها في كلمات واضحة للغاية فتصبح ملكاً له. مثلاً في نهاية هذا النص القصير بعنوان «السور والكتب» الموجود في بداية كتابه **تحريات أخرى**، كان يسعى إلى التعريف بالعاطفة الجمالية. انطلق من حدث اكتشاف أن الإمبراطور الصيني الذي شيّد سور الصين هو نفسه الذي سعى إلى تدمير الكتب السابقة عنه. يقترح بورخيس مجموعة من الأطروحات لفهم هذا الأمر ولفهم سرّ انجذابه له، فانتهى به المطاف إلى عدم معرفة سبب انخراطه في هذا الأمر جمالياً، هناك هذه الجملة: «هذا الإلهام الوشيك الحدوث، الذي لا يتحقق، هو ربما الفعل الجمالي». بالنسبة إلي إنه التعريف الأكثر وضوحاً لماهية الفنّ وما يجذبنا فيه.

س: هل كان بورخيس واعياً في نهاية حياته بتعدد القراءات وبإعادة الكتابة التي أحدثها عمله.

ج: كان لدى بورخيس، وربما أكثر من بعض الكتّاب، وعي واضح جداً بالاختلاف بين الرجل الذي كانه وبين شخصية بورخيس الذي ابتكر وبين الكاتب بورخيس، قمت بالتمييز بين الشخصية والكاتب، لأن الشخصية هي الكاتب، لكن الشخصية لم تنعكس كلية في كتابته. فالشخصية التي ابتكر كانت شخصاً متواضعاً جداً، يتمتع بأخلاق عظيمة، قارئاً يعترف ويصرح بأن مجموعة من الأشياء كانت تلائمه وأشياء تقرفه، وكان يصاب على الدوام بالذهول حينما نهتم بعمله. كان بورخيس الإنسان يدرك جيداً أنه كان في صدد كتابة عمل مهم، ومنذ شبابه، كان يستشيط غضباً ضدّ بلاهة أولئك الذين

لم يكونوا يدركون هذا، على طريقة دانتي تقريباً: فدانتي كان يعرف جيداً أنه كاتب كلاسيكي منذ البدء. ففي المطهر، حيث خرج هوميروس والشعراء الآخرون لاستقبال فيرجيل واستقبال دانتي الذي كان من بينهم، هذا الأمر أضحك فيرجيل كما لو أن لسان حاله يقول حتى لو أن هناك هوميروس وهوراس والآخرون فإن دانتي مكانه بينهم، وبالنسبة إلى بورخيس أيضاً فإن مكانه كان هناك، ليس لدي أدنى شك في ذلك، أما بالنسبة إلى شخصيته فلا. لأن الشخصية التي كان يُظهر كانت تقول دوماً: «إنكم تشرفونني كثيراً حينما تطلبون مني مخطوطاً، لماذا تهتمون لأبيات هذا العجوز الأعمى». غير أنكم إذا ذكرتم شيئاً كتبه واقترفتم أدنى خطأ، فإنه يراجعكم بسرعة، لأنه كان يحفظ عمله عن ظهر قلب. يقول لكم لا، ليس الأمر كذلك، هناك فاصلة وليست نقطة. وكان يعرف كذلك أنه ابتداء من عام 1960 قُرِئ في العالم بأسره. فكيف لم يكن يعرف ذلك؟ إنه بحق مَعلَم يتوجب عليك زيارته حال وصولك إلى بوينس آيرس وقد سبق لدريو أن عَنوَن مقالاً له بعنوان دال: «بورخيس يستحق أن نسافر إليه».

س: هل تعتقدون أنه كان يؤمن بهذا في نهاية حياته من خلال محاضراته حول الخلود؟ أو أن هذا الأمر جزء من شخصيته التي ابتكر؟

ج: إن هذا لأمر مدهش، فهو يجيب بنفسه عن هذا السؤال؛ لكن ما إن يجيب عن هذا، حتى يصبح الجواب في ملك شخصية بورخيس التي ابتكر. ففي نهاية مقالته «دحض جديد للزمن» يقول: «الزمن نهر يجرفني لكنني أنا الزمن، إنه نمر يفترسني لكنني أنا

النمر، إنه النار التي تلتهمني لكنني النار، ولتعاستنا، فالعالم حقيقي، ولتعاستي، فأنا بورخيس». يخرج من هذه الدائرة التي صنع للتو، لكن وهو يخرج منها، يجعل ما يخرج منه في كلمات. وبذلك يعود مرة ثانية إلى الدائرة، يقول لنا أن لا نصدقه، وهو لا يعتقد فيما يقول، وبذلك يتحول إلى أدبٍ.

التاريخ الأدبي من منظور بورخيس

* ليلى بيرون موازي

تظهر شعرية بورخيس للوهلة الأولى غير متلائمة مع مبادئ التاريخ الأدبي، لأن الكاتب يسلِّم بإزاحة الزمن ويدحض خصوصية الكتاب والأعمال الأدبية. كثيرة هي الدراسات التي يعرض فيها بورخيس للمفهوم الدائري للزمن، راجعاً إلى نظرية «العود الأبدي» الفلسفية، ففي قصة **تاريخ الأبدية** يبدأ فصلاً بهذه الكلمات: «من عادتي العودة أبدياً إلى العود الأبدي». فالزمن الخطّي والتاريخ الملائم مرفوضان في هذا الكتاب، كما في مقالات «الفن السردي والسحر»، و«كرة باسكال»، و«صيغ أسطورة»، و«دحض جديد للزمن».

بالنسبة إلى بورخيس، كما هو الشأن لدى كُتّاب-نقاد الحداثة، لا ينظر إلى الأدب كخطٍّ مرسوم في نظام زمني، لكنه ينظر إليه بمثابة فضاء تتحاور فيه علاقات متاقطعة في اتجاهات عديدة. يعتبر بورخيس تابعاً صريحاً لاقتراحات إليوت (T. S. Eliot) الذي يتصور الأدب «كلاً»، حيث يتغير نظامه في كل عمل جديد، بطريقة تجعل «الماضي ممسوساً بالحاضر مثلما أن الحاضر يقوده

الماضي[1]». لقد طوَّر بورخيس مقالة إليوت هذه إلى آخر نتائجها في الدراسة المشهورة «كافكا وأسلافه»، حيث يؤكد أن بعض كتّاب الماضي مدينون في إنقاذ حياتهم للقراءة التي نقوم بها لأعمالهم في ضوء النصوص اللاحقة حيث استنتج أن كل كاتب يخلق أسلافه.

وهو مفتون بتكرار بعض الموضوعات، والصور والاستعارات في أعمال متباعدة في المكان وفي الزمان، يطرح بورخيس فرضية: «من الممكن أن التاريخ العالمي ليس سوى تاريخ لبعض الاستعارات[2]».

فبالنسبة إليه، التكرار والمصادفات هي حجج على غياب شخص الكاتب، وعلى وجود الكتابة الجماعية للأدب التي قد لا تكون مكوَّنة سوى من كتاب واحد. يذكر فاليري في مستهل دراسته «وردة كولريدج» أنه يجب على تاريخ الأدب أن يكون مكتوباً «ليس باعتباره تاريخ مؤلفين وحوادث لمسيرتهم أو لأعمالهم، ولكنه باعتباره تاريخاً للعقل ينتج أو يستهلك أدباً، وكان من الممكن لهذا التاريخ أن يحدث نفسه من دون أن يذكر اسم الكاتب»، فغياب الفرد، كاتباً أو شخصاً آخر، هو اقتناع قديم وقوي لدى بورخيس، فقد عبّر عنه في إحدى أوائل دراسته المعنوية «عدم الأهلية والشخصية».

هذه الفرضيات للكاتب معروفة جداً، وكانت موضوعاً لدراسات عديدة. وأهمية تناولها مرة أخرى الآن هو لنرى أن هذه المكتسبات

(1) من مقال «التقليد والموهبة الفردية» للكاتب الأميركي ت. س. إليوت.

(2) من مقال «كرة باسكال».

النقدية تصمد للزمن، يعني لامتحان إعادة القراءة. قال في مقال له سنة 1951: «لو أتيح لي أن أقرأ أي صفحة اليوم - هذه مثلاً - كما ستقرأ سنة 2000 سأعرف أدب سنة 2000». بعد مرور عام 2000 يمكننا إعادة قراءة ليس فقط بورخيس، ولكن أيضاً النقّاد الذي كتبوا حوله قبلنا، وتكون جزءاً من تاريخ النقد.

مرت تقريباً أربعون سنة على إعطاء تبيان دولي لعمل بورخيس من لدن كل من موريس بلانشو (Maurice Blanchot) وميشال فوكو (Michel Foucault) وجيرار جينيت (Gérard Genette) وآخرون، سجّلوا فيه مظاهر كانت تهم النظرية والنقد الفرنسي في تلك المرحلة. فقد قام موريس بلانشو مثلاً بتركيب رائع لمفهوم الأدب الذي يدعم عمل الكاتب. فبحسب بلانشو، كون بورخيس «رجل أدب بالأساس، صحراوي ومتاهي»، فإنه يتلقّى من الأدب مفهومه اللانهائي، ولا نهائية الأدب هي ما يدعوه هيغل بـ«اللانهائي الرديء». فالأدب هو هذا اللانهائي الرديء باعتباره مكاناً بلا مخرج. مكان للتيه الذي لا يعرف الخط المستقيم، مكان لا تذهب إليه أبداً من نقطة إلى أخرى، يقوم فيه، الكاتب الذي حكم عليه بـ«العود الأبدي» (والعالم هو الكتاب) أيضاً بتجربة الأبدية الرديئة، وبالنسبة إلى بورخيس «الكتاب هو العالم والعالم هو الكتاب».

والحالة هذه، يقول موريس بلانشو: «من هذا الحشو البريء تنتج نتائج مخيفة». كفقدان الأصل، وغياب حدود المرجع، والأثر الانعكاسي للمرآة، فكل مبدع، إله أو كاتب، سيكون مزيفاً. مع ذلك، يقول بلانشو: «يدرك بورخيس أن الكرامة الخطيرة للأدب ليس في كونها تجعلنا نفترض للعالم صانعاً كبيراً، ممتصاً في

مخفيات حالمة، لكن في كونها تجعلنا نحسّ باقتراب قوة غريبة، محايدة ومجهولة».

أكدت الدراسات المخصصة لبورخيس في عدد خاص من مجلة *L'Herne* على الانشغالات النظرية لتلك الفترة المتجسّدة في أن الأدب فضاء قبل أن يكون زمنية، واستقلالية هذا الفضاء في علاقته مع الواقع، ورفض التمثيل، وموت المؤلِّف، وحيادية اللغة الشعرية، وتطابق منهجية الكاتب مع البنيوية أو الرواية الجديدة، في هذه المرحلة عَرَف التاريخ الأدبي تراجعاً واضحاً، فقد سجّل رونيه ويليك (René Wellek) فقدان الثقة هذا خلال المؤتمر السادس للجمعية الدولية للأدب المقارن في بوردو سنة 1970، في محاضرة بعنوان «أفول التاريخ الأدبي». وبما أننا نتكلم اليوم عن تجديد في التاريخ الأدبي، نستطيع أن نعيد مساءلة بورخيس ثانية في هذا الموضوع. إن النشر الحديث لدرس في الأدب الإنكليزي ألقاه الكاتب سنة 1966، يمكننا أن نرى في الوقت نفسه تأكيداً لهذه الاقتراحات خلال تطبيقها في التعليم. يوضّح هذا الدرس بعض المظاهر الأقل استغلالاً في شعريته.

يختلف بورخيس، الذي كان من أصل إنكليزي، عن أغلب الكتّاب الأميركيين اللاتينيين في كون تكوينه وقراءته لم تكن في البداية فرنسية، تعلَّم القراءة بالإنكليزية قبل أن يكون قادراً على القراءة بالإسبانية. وقد باشر مبكراً قراءة الأنجلوسكسونيين؛ «ترعرعت في حديقة، وراء شبابيك من حديد كالحراب، وفي مكتبة عامرة بالكتب الإنكليزية».

إن معارفه الأدبية، خصوصاً معرفته بالأدب الإنكليزي، سمحت

له أن يعيش ثانية كمحاضر خلال ديكتاتورية بيرون: بعدها تقلَّد منصب مدير المكتبة الوطنية. ثم عُيِّن في عام 1957 أستاذاً للأدب الإنكليزي في كلية الفلسفة والأدب بجامعة بوينس آيرس.

يتكون الدرس المنشور الآن من خمسة وعشرين درساً، ومواده مرتبة في نظام زمني (من القرن الحادي عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر): هذا الهدف الزمني يكون اختلافاً أولياً بالنسبة إلى مجموعات دراساته النقدية، والتي لا تخضع بالطبع إلى نظام زمني. نستطيع إذن أن نلاحظ كيف الكاتب باعتباره أستاذاً يتحكم في التاريخ الأدبي الإنكليزي.

على الرغم من أن الدرس معروض في نظام زمني، فإنه يعرض توزيعاً فريداً للمراحل والمؤلفين. إن توزيع المؤلفين والأعمال في البرنامج هو توزيع مزاجي: يتوقف بورخيس إرادياً خلال حصصٍ كثيرة حول بعض المراحل ويقفز عن أخرى. فبعد تخصيصه سبعة دروس حول الشعر الغنائي الأنجلوسكسوني في القرن الحادي عشر ميلادي (بيولف)، يقوم بتلخيص وجيز لِما حدث في القرون السبعة التالية. يلاحظ هو نفسه هذا الشذوذ: «سنترك القرن الحادي عشر لكي نقوم بقفزة في الفراغ». يتكون التلخيص تقريباً من أحداث سياسية: حرب المئة سنة، الجمهورية، الإصلاح... إلخ. ولا إشارة واحدة لشكسبير. يشير فقط أنه في القرن السابع عشر كان هناك «شعراء ميتافيزيقيون، لم يتوقف عندهم»، ثم يعلن: «الآن سندخل إلى حياة صمويل جونسون». الدروس الثلاثة التالية مخصَّصة لجونسون وبوسويل (Boswell)، كاتب سيرته، الشيء الذي يحدث دون توازٍ بالمقارنة مع المؤلفين الآخرين في البرنامج. حين يلقي

بورخيس خطاباً حول مؤلف أو عمل أدبي فإنه لا يهتم بالسياق. فابتداء من الحصة الأولى، حذّر الطلاب قائلاً: «قبل أن أستمر، أريد أن أوضّح أن الدراسة التي سنقوم بها ستتطور من وجهة نظر الأدب، مع إحالات للوسط الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، فقط عندما يكون هذا ضرورياً لفهم النص» (ص 35)[1]. ويمكننا الذهاب إلى أن الأمر معكوس لديه: فهو يهتم خصوصاً بالأعمال التي لا تمثل سياقها، أو تلك التي لها موضوعة مفارقة زمنياً.

إن التاريخ الأدبي عند بورخيس هو تاريخ مقارن. فهو يمارس مذهباً مقارناً حراً، دون همّ التحقيق المدرسي، ودون الرجوع إلى المنابع أو التأثيرات. يقارن كل مؤلف بالآخرين. سواء كانوا قريبين أو متباعدين في المكان والزمان. مستقلاً عن أية سببية تاريخية، وهو يحاضر حول كولريدج، يرجع إلى هنري جيمس، وشكسبير، وترومان كابوت، وماسيدونيو فرنانديز. تكون نهاية المقارنة دائماً كاتباً أرجنتينياً، قديماً كان أو معاصراً يعرفه الطلبة. فيقارن الشخصيات الملحمية الأنجلوسكسونية بالكومبادريتوس الأرجنتيني، وهو يتحدث عن معركة «مالدون» (القرن العاشر)، يحيل على ممارسات الفرسان في Les estancias de la Pampa. إن دروسه لها نبرة محادثة أدبية، أثناءها تتوالد الاستطرادات والتداعيات الحرة. في الدرس رقم اثنين وعشرين مثلاً، المتعلق بويليام موريس، يتكلم

(1) كل الصفحات المشار إليها في هذا المقال هي من كتاب:
Martin Arias et Martin Hadis (ed), *Borges profesor: Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires (1966)*, Emecé Editores, Buenos Aires, 2000.

عن موضوعات وكتّاب من العصر الوسيط والمسيحية (انتظار المسيح) البرازيلية وحروب مرحلة الاستقلال الأرجنتيني، وعن البوير في جنوب إفريقيا. وفي لحظات أخرى سيبحث عن تشابهات في السينما الهوليوودية.

لقد طرحت هذه الحرية في الكلام مشاكل كثيرة لناشري دروسه، والذين قاموا بعمل هام في تقصّي مراجعه وترتيب نصوصه. يعلق أحد ناشريه، وهو مارتان حاديس (Martin Hadis) قائلاً: «نشر هذا الكتاب كان بمثابة الجري وراء بورخيس، الذي كان تائهاً بين مكتبة ما، ولنستعمل استعارة لكاتبنا؛ الذي يهرب جرياً، يدور في كل ركن من متاهة شاسعة. بمجرد ما عثرنا على السنة أو السيرة التي نبحث عنها، كان بورخيس قد تجاوزنا واختفى وراء شخصية مجهولة أو وراء أسطورة شرقية غامضة. وحينما عثرنا عليه، بعد بحث طويل، يلقي بورخيس بين أيدينا نادرة من النوادر من دون تاريخ. بعض الاستشهادات من دون اسم صاحبها، ونراه يختفي من جديد، هارباً من خلال باب شبه مفتوح أو بين الدواليب والرفوف (. . .) وأخيراً عندما وصلنا إلى هدفنا، وجدنا أنفسنا قد قطعنا أكثر من ألفي سنة من التاريخ، والسبعة أبحر والقارات الخمس، لكن بورخيس كان ينتظرنا هادئاً مبتسماً، إذ الجري من الهند القديمة إلى العصر الوسيط لم يتعبه».

يمكننا إسناد هذا التيه البورخيسي إلى حالته كضرير، التي كانت تحول بينه وبين تهييئ دروسه بطريقة نسقيه، وتدفعه إلى أن يتكلم من خلال ذاكرته، التي كانت حقاً مدهشة. ولكن أياً كان سبب هذا التداعي الشاذ، فالنتيجة كانت هي أن له منهجاً خاصاً يسمح له، في

الوقت نفسه، أن يتبع الخط الزمني وأن يقطع الفضاء الأدبي من خلال طرق شخصية مئة في المئة.

لا يقوم الأستاذ بورخيس بشرح النص. فطريقته في معالجة مؤلف تتجسد غالباً في مدخل من نوع بيوغرافي، متبوع بنظرة شاملة عن العمل. وحينما يتعلق الأمر بشعراء، يجعل طالباً يقرأ بصوت عالٍ قصيدة لشاعر، ويطلب من الطالب أن يقرأ القصيدة ببطء، حتى يتمكن المستمعون من التلذُّذ بموسيقاها، فيقوم بقليل من التعليقات. هذه الثقة في العلاقة المباشرة مع النص، الذي يجب أن يتكلم أكثر من المعلِّق، هي التي تميز التعليم الأنجلوسكسوني، فإزرا باوند، الذي قرأه بورخيس، يدافع عن تعليم من خلال «استشهادات ذات هيآت ملموسة» مثل «ملاحظة الفعل»، «أبجديات القراءة» و«دليل الثقافة».

يمنح التاريخ الأدبي عند بورخيس مجالاً كبيراً لسيرة الكتاب، وهو بهذا المظهر يعاكس نظريات الموضة في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين، والتي كانت ضدّ السِّيَر بشكلٍ صريح. وهو يخاطر بالوقوع في الحتمية المشنَّع عليها من طرف منظّري النص، يتذوق وهو يحكي علاقات سببية بين شخصية المؤلفين وموضوعات أعمالهم، مثل بشاعة كاتب والطبع السيئ لزوجته، فشله العاطفي والحداد؛ كلها تخدم غالباً تفسير عمل ما. ألم يجرؤ على تفسير مشروع وتحقيق **الكوميديا الإلهية** فقط من خلال رغبة دانتي في أن يرى مرة ثانية بياتريس؟

خصَّص فصلين ونصف (22-23-24) لكاتب مبتدئ، هو ويليام موريس، لا لأنه معجب بعمله، ولكن فقط لأنه يهتم بشخص المؤلف، المغامر والجذاب، كما يقول مارتان أرياس (Martin

Arias) في مقدمته لهذه الطبعة: يضع بورخيس المؤلفين فوق الحركات الأدبية، التي يحددها في البداية درس حول ديكنز، كرفاهية «للمؤرخين. مع أنه لا ينسى الخاصيات البنيوية للنصوص المدروسة، يركز بورخيس اهتمامه خصوصاً على الدسيسة وفردية المؤلفين» (ص 14).

إن علاقة بورخيس بالكتّاب هي علاقة شخصية، تغفر الضعف المحتمل لأعمالهم. وهو ينهي الدرس السابع عشر، المخصَّص لديكنز، يقول: «لأختم، أودّ أن أقول إن ديكنز هو من أكبر المنجدين للإنسانية. ليس بسبب الإصلاحات التي دافع عنها بنجاح، لكن لأنه أبدع مجموعة من الشخصيات (. . .) فقراءة بعض الصفحات لديكنز تجعلك تستسلم لبعض عاداته السيئة، لعاطفته، لشخصيات ميلودرامية، يعني هذا أنك وجدت صديقاً إلى الأبد». (ص 253).

يؤكد بورخيس في بداية درسه حول كولريدج «أن الخصيصة الأكثر أهمية للكاتب هي الصورة التي يتركها عن نفسه في ذاكرة الناس، بعيداً عن الصفحات التي كتب». فكولريدج باعتباره شخصاً خلَّف انطباعاً كبيراً لدى بورخيس، وهذا الانطباع له وزن كبير في حكمه على المؤلف، أكثر من حكمه على الاستحقاقات الأدبية لعمله، يؤكد بهدوء أن ووردزوورث كان شاعراً أعلى من كولريدج، لكنه يفضِّل هذا الأخير، لأن ووردزوورث لم يكن سوى «فارس إنكليزي من العصر الفكتوري مثله مثل آخرين كثر». في حين أن كولريدج يظهر أكثر بروزاً من خلال عمله، فقد كانت له حياة ثقافية صرف لأن «الفكرة تهمه أكثر من كتابة الفكرة». أضف إلى ذلك،

فحياته مليئة بالفصول غير المفسَّرة، أفعال عبثية، تأخيرات، وعود غير منجزة، ومحادثات مشرقة، إلى حدود أن كولرديج أضحى «نمطاً»، لقد أصبح أكثر من نمط، إنه الصورة الأصلية نفسها للرجل الرومانسي «أكثر من فرتر، وأكثر من شاتوبريان» (ص 184)، لكن السبب هو هذا: «هناك شيء في كولريدج يبدو مالِئاً للخيال» (ص 183).

«ملأ الخيال»، هذا هو ما يبحث عنه بورخيس في أعمال الآخرين، وهذا ما كان يريد أن يوصله من خلال تدريسه، فكل ما يحكيه لطلبته هو شيء خيالي، لأن أضعف همومه هو الحقيقة التاريخية، وهو يتحدث عن نهاية السكسون ومعركة هاستينجز (1066)، يقول إن هذه الأخيرة «سواء كانت حقيقة أو وهماً، هي من أحد الأحداث الأكثر مأساوية في تاريخ إنكلترا وتاريخ العالم» (ص 92). فشرعية النصوص لا تهمه، إذ حينما يتحدث عن **أوسيان** لماكفيرسون (Macpherson)، فإنه يبعد النقاش الفيلولوجي: «أن تكون القصيدة مزيفة أو لا تكون، فهذا لا يهمنا اليوم» (ص 165). إنه يخلط أحداثاً تاريخية بأحداث أسطورية، وأحياناً تزعجه الحقيقة التاريخية، من وجهة نظر جمالية. هكذا، يتأسف عن كون ملك إنكلترا يُسمّى هارولد، «لا يمكننا تغيير التاريخ».

يظهر له أحياناً التاريخ من دون جدوى، إلى درجة أن بعض الأعمال تنشر معرِّفة العصر الذي تظهر فيه. مثلاً **قبلاي خان** (*Kubla Khan*) لكولريدج: «أريد أن أسجل ما هو عجيب، وما هو تقريباً مُعجِز، أنه في العشرية الأخيرة من القرن الثامن عشر المحبوب، نُظِمت قصيدة سحرية كهذه، قصيدة توجد في ما وراء

العقل وضدّ العقل بفضل سحرية الحكاية وسحرية موسيقاها» (ص 202). بليك، بدوره، يتغنّى به، لأنه لا يمكن أن يؤطَّر في تيار أدبي محدد، «بليك شاعر فردي، وإذا أمكننا أن نربطه بشيء - ما دام أنه كما قال روبان داريو، ليس هناك آدم أدبي - يجب أن نربطه بتقاليد أكثر قدماً، بالهراطقة المانويين لجنوب فرنسا، والغنوصيين لآسيا الصغرى والإسكندرية، في القرون الأولى للعصر المسيحي، وبالطبع للمفكر السويدي، الكبير والرؤيوي، إيمانويل سودنبرج» (ص 203).

وعلى العكس من ذلك، فما يقوله عن كارليل، موضوع الدرس رقم 16، يؤكد احتياطه من الكتّاب «الذين يتحدثون كثيراً عن ذواتهم» في طريقة كتابتهم.

«سنتحدث اليوم عن كارليل، كارليل هو أحد الكتّاب الذين يبهرون القارئ، أتذكر أنه في الوقت الذي اكتشفته، عام 1976، اعتقدت أنه المؤلِّف الوحيد الموجود. هذا الأمر حدث لي بعد ذلك مع والت وايتمان، وهذا حدث لي من قبل مع فيكتور هوغو، وكيبيدو أيضاً. هذا يعني أنني اعتقدت أن كل الكتّاب الآخرين كانوا مخطئين، ويبدو أنهم الصورة النمطية للكاتب، فينتهي بهم الأمر إلى إقلاقنا، إنهم فاتنون في البداية، ويغامرون بأن يصبحوا مع الوقت لا يطاقون، الشيء نفسه حدث لي مع الكاتب الفرنسي ليون بلوي (Bloy)، ومع الشاعر الإنكليزي سوينبرن (Swinburne)، وطوال حياتي حدث لي هذا مع آخرين كثيرين، يتعلق الأمر في كل الأحوال بكتّاب مولَّعين بشخصياتهم، لدرجة أنه لا أقدر تحسس صيغ الاندهاش والانبهار التي ينجزون» (ص 270).

في التلخيصات التي يقوم بها للسيَر والأعمال وأيضاً لبعض القصائد، يكشف هذا الأستاذ عن ذاته: كاتب هو، حكّاء وشاعر. إن قراءة آثار دروس بورخيس هذا يعني أن تقرأ بين السطور أعماله الخاصة، فمن جهة يعلن عن بعض مصادره الأدبية، من خلال اختياره للمؤلفين والاهتمام الذي يوليه لهم. ومن جهة أخرى، وهو يختصر بعض السيَر أو بعض الأعمال، فإنه يجعلها بورخيسية، فالدرس كله لهذا الأستاذ يمكن أن نعطيه العنوان التالي: «بورخيس وأسلافه الإنكليز».

الحيّز الممنوح، في هذا الدرس، للملحمة الأنجلوسيكسونية ليس مدهشاً، فهذا الموضوع شغله منذ الثلاثينيات، حينما كتب دراسة حول الاستعارات المستعملة في الساغا الشمالية (وهي حكاية تاريخية أو ميثولوجية في الأدب الاسكندنافي)، حتى غاية الخمسينيات والستينيات، عندما كتب وأعاد كتابة موجز حول الأدب الجرماني في العصر الوسيط (**الأدب الجرماني القديم**). ومع ذلك، إن اختيار المؤلفين اللاحقين مفاجئ: جونسون، بوسفيلد، ماكفيرسون، ووردزوورث، كولريدج، بليك، كارليك، ديكنز، بروفلينغ، روزيتي، موريس، وستيفنسون. لم يخصص لكل واحد منهم دراسة، إلا أنه قد أعلن عن إعجاب خاص بهم. في مكان آخر، والأكثر إدهاشاً في هذا الاتجاه، هو غياب اسم كاسم شكسبير وجون دون وديفو وسويفت وتوماس ديكسن. يمكننا أن نفترض أن بورخيس كان يعتبرهم معروفين جداً، أو مشهورين بما فيه الكفاية من خلال دراساته وتقديماته. شكسبير، في هذا الدرس، هو مرجع بديهي. فالإشارة الوحيدة لهذا المسرحي هي هذه:

«كولريدج قرأ شكسبير بطريقة لاهوتية، كما هو حال علماء الدين مع الله، الأمر سيطال فيكتور هوغو بعده» (ص 188).

وديكسن، أحد المؤلفين المفضلين لدى بورخيس، سيظهر فقط في الجمل التي قالها فيما يخص معاصريه.

ليس امتياز بورخيس، في هذا الدرس، هو اختيار المؤلفين، وإنما هو الامتياز الممنوح لبعض النظريات وبعض الموضوعات. فمفهوم التاريخ لدى كارليل هو بالضبط المفهوم الذي طوَّره بورخيس في دراسته الخاصة:

«لننظر إلى مفهوم التاريخ لدى كارليل، فبالنسبة إليه توجد كتابة مقدسة. هذه الكتابة المقدسة ليست التوراة إلا في جزء منها، هذه الكتابة هي التاريخ الكوني. هذا التاريخ الذي يجب أن نقرأه ونكتبه باستمرار، يقول كارليل، هو نفسه يكتبنا. يعني أننا لسنا فقط قراءة هذه الكتابة المقدسة لكن أيضاً الحروف والكلمات، أو آيات هذه الكتابة. إنه يرى العالم باعتباره كتاباً» (ص 233).

خصَّص الدرس رقم 20 حول دانتي جابرييل روزيتي، لنظرية العود الأبدي عند السفسطائيين، والفيثاغورسيين، ولنيتشه وهيوم. وبدعابة سمح لنفسه أن يأتي بحجج مضادة: «يقول هيوم، إذا كان العالم، الكون كله، قد خُلِق من عدد من العناصر - اليوم نقول من ذرات - فهذا العدد مع أنه لا يمكن عدّه، ليس لا نهائياً. هكذا، كل لحظة تربط باللحظة السابقة. يكفي أن لحظة تعاد لكي تعاد كل اللحظات بعدها. يمكننا أن نأخذ صورة بسيطة جداً لنأخذ صورة لعب الورق، ولنفترض شخصاً خالداً هو الذي يخلطها. بعد ذلك هذا الشخص يظهر الأوراق بحسب تصفيفات مختلفة، لكن، إذا كان

الزمن لا نهائياً، ستأتي اللحظة حيث ستظهر الورقة رقم 1 ذات المربعات. . . إلخ (. . .) يعني ستأتي اللحظة حيث التوليفات ستُعاد. وهنا كل واحد منا سيولد من جديد وسيعيد كل ظروف حياته. وأنا، سآخذ هذه الساعة وسأقول لكم إن الساعة الآن السابعة، وحتما سننهي درسنا. (لكن) يمكننا أن نقول لفيثاغورس وروزيتي إنه إذا كان لدينا الإحساس في لحظة من لحظات حياتنا أننا عشنا من قبل هذه اللحظة، فهذه اللحظة ليست متشابهة للحظة الحياة السابقة. باختصار، كوننا نتذكر الحياة الماضية فهذا حجة ضدّ هذه النظرية» (ص 270).

إن الموضوعات التي يشير إليها عند الكتّاب هي غالباً ما تكون تلك التي لها مكانة كبيرة في عمله الخيالي، مثلاً موضوعة المضاعف الحاضر عند دانتي جابرييل روزيتي وروبير ستيفنسون.

مع ذلك إذا توقف عند بعض الموضوعات التي استثمرها من قبل الأستاذ لم يكن كاتباً كبيراً معروفاً من قبل في بلده وفي الخارج، ولكنه شخص ما، قام بقراءات غزيرة وأحب أن يتحدث عنها لأصدقاء أصغر منه سناً.

نلاحظ تشعبات وتفاوتات ومهملات، كيف لهذا المنظِّر للاشخصية والمجهول، حيث بلانشو يذكر تأكيده: «المهم هو الأدب وليس الأفراد»، يستطيع أن يهتم وبحرارة بالفردية والسيَر الذاتية للمؤلفين؟ كيف لهذا الرجل - رجل الأدب بالأساس - أن يعرض تحليل النصوص باعتبارات نفسية أو فلسفية؟ كيف لأستاذ الحيادية هذا أن يؤكد وبوضوح أذواقه وامتعاضاته الشخصية؟ كيف لهذا

الممارس الدقيق والمحلل الألمعي للصيغ الأسلوبية أن يتوقف، كما يفعل ذلك غالباً، عند تلخيص مضمون الأعمال، حتى لو كانت هذه قصائد أو ليست تناقضات؟

فإن الإجابة على هذه الأسئلة توجد في بعض خصوصيات الشعرية البورخيسية، التي يعتبرها بما فيه الكفاية النقّاد النصيين الذين يرغبون في رؤية بورخيس المثل الكامل لفرضياتهم النظرية. النقّاد الذين قرؤوا بورخيس غالباً ما يحملونه على محمل الجد. وهو لا يحمل نفسه على محمل الجد. إن نصوصه النظرية شبيهة بحكاياته التخيلية (فهل يمكننا أن نفرِّق بينها؟) هي دائماً واضحة ومستفزة وساخرة.

توجد السخرية غالباً في واحدة من هذه النعوت أو أسماء الفاعل التي كان يحسن اختيارها، وهذا ما لم يستطعه غيره، حيث الأثر الملتهب يضيع غالباً في الترجمات. مقالته «دحض جديد للزمن» هي ساخرة منذ البداية، حيث يعلِّق على عنوان المقال كتناقض للنعت، ومضمونه «كصنعة بلهاء لأرجنتيني ضائع في الميتافيزيقيا» حتى الخاتمة: «العالم مع الأسف واقعي، وأنا، مع الأسف، بورخيس».

يناقض بورخيس، في دراساته، الكثير من البداهات النظرية الأدبية التي ينسبونها إليه. لم يفضِّل أبداً «الدال» على «المدلول»، لم يكن يحبذ التجربة اللغوية للطليعيين: لا يعطي قيمة «للجديد» (لا يعتقد فيه). وبالخصوص، بداهات النظرية هي دائماً فرضيات يتكفل هو نفسه بنقضها. هكذا، تعليمه يؤكد أكثر مما ينفي وضعياته. وقد أكّد في شبابه أن «كل أدب هو سيرة ذاتية» وأن النص «يكون شعرياً

ما دام يكشف مصيراً». كان يصرح دائماً أن الموضوعة هي أهم بكثير من الأسلوب: «حب الموضوعة المعالجة يتحكم في الكاتب وفقط». لم يكن يبحث في الأدب عن فكرة، عن نسق أو بنيات، كان يبحث عن قصص، عن عبارات تدخل السعادة، عن مصادفات مدهشة، عن مؤلفين أصدقاء، و - بالجملة - عن متعة القارئ. وليس عن معرفة منظِّر أو ناقد.

كما برهن الناقد إمير رودريكيز مونجال، في دراسة مخصصة لهذا السؤال، على أن شعرية بورخيس هي شعرية القراءة أكثر مما هي شعرية الكتابة. هذا المظهر للشعرية البورخيسية لم يفت جيرار جينيت الذي لاحظ، وهو يتحدث عن «اليوتوبيا المقترحة» في **بيير مينار، مؤلف الكيخوتي**، أنه من «المسموح به أن نجد في هذه الأسطورة حقيقة أكثر من حقائق «علمنا الأدبي». لا يجهل بورخيس التاريخ، لكن التاريخ الأدبي الوحيد الذي يعترف به هو تاريخ القراءة. فالقراءات هي التي تكون تاريخية، وليس الأعمال الأدبية، بحيث أن هذه الأخيرة تبقى دائماً هي نفسها، ووحدها القراءات تتغير مع الزمن. فقيمة الأعمال تكون من خلال القراءات.

بيَّن بورخيس منذ دراسة قديمة في سنة 1928 أن القراءات المختلفة هي التي تكوِّن التاريخ الأدبي، وهو يبرهن على أن الجملة نفسها يمكن أن تتلقى باعتبارها اكتشافاً أو شيئاً مبتذلاً، بحسب نسبتها لأديب أرجنتيني معاصر، ولمؤلِّف صيني، وصولاً إلى الحكاية العجيبة لبيير مينار.

لا يحكم بورخيس على النصوص من خلال جودة كتاباتها ولكن من خلال جودة قراءتها. تمتد جودة العمل من خلال كمّ

القراءات التي يقترح من جانب الكاتب، ومن خلال القراءات التي يسمح بها العمل أو التي يتجسد فيها طوال الزمن. في دراسة بورخيس للترجمات المختلفة لـ **ألف ليلة وليلة**، لا يعطي قيمة للوفاء للنص الأصلي، ولا لجودة النص في حدّ ذاته. يفسِّر أن روايات بورتون وماردروس (J. C. Mardrus) وغالان «لا يمكنها أن تُفهَم إلا بعد أدبٍ ما»، لأنهم جسَّدوا باحترام الآداب الإنكليزية والفرنسية. ويقول: «عندما ننظر إلى رواية غالان من قرب، نجد أنها هي الأردأ بالمقارنة مع كل الروايات الأقل وفاء والأضعف، لكنها هي المقروءة كثيراً».

لكن القراءة لا تهمه ككفاءة لغوية، وممارسة اجتماعية وثقافية، إنها تهمه باعتبارها ممارسة فردية. ففي المقال المعنون «حول النصوص الكلاسيكية» لا ينسب مجد الكاتب في استمرارية في تقليد مؤسساتي لكن ينسبه «إلى إثارة أو خمول أجيال من أشخاص مجهولين يختبرونها في عزلة مكتباتهم». لم يضع بورخيس نفسه أبداً باعتباره صورة نمطية للكاتب، لكن باعتباره قارئاً فريداً من نوعه. لنستحضر جملة له لم تكن نزوة أو تأنقاً لكنها إعلان جدي: «فليفخر الآخرون بالصفحات التي كتبوا، أما أنا فأفخر بتلك التي قرأت». في **قصة تلون، أوكبار، أو ربيس ترتيوس** لا يقول فقط إن «كل الأعمال هي عمل لمؤلف واحد مجهول ولا زمني»، بل يضيف فيها صيغة أخرى أكثر أصالة: «كل الناس الذي يكررون سطراً لشكسبير، هم ويليام شكسبير».

فللقراءة إذن كل الامتيازات في شعرية بورخيس، وللقارئ المكانة الأفضل. فالقارئ أكثر حرية وأكثر سعادة من كاتب، فما دام

المؤلِّف يتوجب عليه أن يكون لا شخصياً حتى يتمكن من استقبال إسقاطات القارئ، بينما هذا الأخير، وهو يظل مجهولاً (مجهوليته تسمح له بتعدد الشكل واللامسؤولية)، يمكن أن يروي عطشه في نشاطه الخاص والسري لكل رغباته الأكثر شخصية. إن البحث غير المحتشم عن السعادة، الغائب عن النظريات التي تميز المظهر الثقافي الجدّي وأيضاً التراجيدي لمهمة الكاتب، التي هي لازمة في عمل بورخيس، يوجد في قصائده كما في نقده الذي يشتمل على مقاييس خاصة جداً للقيمة، مثل قدرة كاتب أن يعطي السعادة، والاعتراف الذي يدين به للقارئ. مثلان من بين أمثلة أخرى كثيرة: «ديكسن. لا أدين لأحد بالعديد من ساعات السعادة الشخصية. المعرفة المباشرة لـ **الكوميديا الإلهية** هي السعادة التي لا تنفد والتي يمكن للأدب أن يمنحها لنا».

حتى إن اعتبرنا أن الثقافة الأدبية تُزيد من لذة القارئ، يرى بورخيس أن القارئ هو قبل كل شيء يمكنه أن يتسكع من كتاب إلى آخر، يمكنه أن يكون انتقائياً ومتناقضاً في اختياراته. لا يهمه ما يقوله المختصون عن الأعمال، سعادة يمكن أن يعثر عليها ليس فقط في شكل النص الذي يقرأ، لكن في كل ما يمكن أن يضاف إلى النص من خلال الخيال. لقد أشرنا قبل هذا إلى أن السبب الرئيسي لارتباطه بكولريدج هو أن هذا الأخير «يملأ الخيال»، هذا الامتياز الممنوح للقارئ يصبُّ في بيداغوجية ثورية، يعبّر عنه الكاتب في حوار:

«أعتقد أن عبارة «قراءة إلزامية» هي تناقض في المعنى، فالقراءة لا يجب أن تكون إلزامية، فهل نتكلم عن اللذة الإلزامية؟ أو السعادة

الإلزامية؟ كنت أستاذاً للأدب الإنكليزي مدة عشرين سنة، وكنت أنصح دائماً طلابي، إذا أقلقكم كتاب أتركوه، لا تقرؤوه، هذا الكتاب لم يكتب لكم، فالقراءة يجب أن تكون شكلاً من أشكال السعادة، هكذا سأنصح القراء المحتملين في وصيتي - التي أعتقد أنني لا أفكر في كتابتها - سأنصح بأن يقرؤوا كثيراً، أن لا يؤثر عليهم سمعة المؤلفين، وأن يستمروا في البحث عن سعادة شخصية. إنها الطريقة الوحيدة للقراءة».

إن الدرس الذي أعطاه بورخيس ليس تاريخاً للأدب الإنكليزي، ولكنه تاريخ قراءته الخاصة للأدب. حتى لو أنه، خلال هذا الدرس، لم يهتم كثيراً بالتواريخ - «لدي ذاكرة فقيرة فيما يخصُّ التواريخ» - فإنه يتذكر بتدقيق كبير تواريخ، حيث قرأ بعض الأعمال الأدبية الخاصة (تواريخ يشير إليها مثلاً في الدرس رقم 16). على العموم، هذه القراءات التي لا تُنسى تعود إلى شبابه الأول، تؤكد ما قاله في دراسته سنة 1928 «اللذة الأدبية». في هذا النص، بعدما تكلَّم عن قراءته الأولى، الغريبة في جنسها وقيمتها، صرّح: «أصبحت كاتباً وناقداً، يجب أن أعترف (من غير حيادي ووعي بفقري) أنني أعيد القراءة بلذة حية وأن القراءات الجديدة لا تنعشني أبداً». ما يريده بورخيس هو أن يعثر من جديد على سعادة قراءاته في شبابه: «كنت، في الماضي الذي لا يزال قريباً، قارئاً مضيافاً، محققاً كريماً لحيوات كانت غريبة، وكنت أقبل كل الأشياء بخضوع سعيد، كنت أعتقد في كل شيء، حتى في الرسومات الرديئة والتصويبات».

إذا كنا نتذكر هذه الخصوصيات للشعرية البورخيسة فلن نفاجأ

بخصوصيات تدريسية. إنها سعادة القراءة، أكثر مما هي معرفة الأدب كتحقيق أو تقنية، والتي يريد بورخيس أن يوصلها إلى طلبته. هذا مؤكد في الشهادة التي تحدّث فيها عن فعالية التدريس، ثلاثون سنة بعد ذلك:

«أحكم على الأدب بطريقة متعية، يعني من خلال اللذة أو العاطفة التي يمنحني إياها. لقد درّست الأدب خلال سنوات كثيرة، ولا أجهل أن اللذة التي يسببها الأدب هي شيء، والدراسة التاريخية لهذا الأدب هي شيء آخر». إن درسه في الأدب يبرهن على هذا، وقد أكّد مرة ثانية في حوار آخر: «درست بالضبط أربعين دورة للأدب الإنكليزي في الجامعة، ولم أكن فقط أدرس، ولكنني حاولت أن أترجم حبي لهذا الأدب. وقد فضّلت أن أعلّم طلبتي ليس الأدب الإنكليزي - الذي أجهله - ولكن حب بعض الأسطر. وهذا يكفي، فيما يبدو لي. أن تقع في حب سطر، ثم في حب صفحة ثم بعد ذلك في حب مؤلِّف. ولمَ لا؟ إنه إجراء جميل. لقد حاولت أن أقود طلبتي باتجاه ذلك».

فما يرادف المتعية الأدبية التي يدافع عنها بورخيس دائماً في الفرنسية هو **لذة النص** الذي نشره رولان بارت في اللحظة التي ترك فيها مشروع «علم الأدب». «**لذة النص**: نصوص كلاسيكية. ثقافة (وبقدر ما تكون هناك ثقافة، بقدر ما تكون اللذة كبيرة، ومتنوعة). ذكاء. سخرية. ذوق. نشوة. ضبط. أمان: فن الحياة. **لذة النص** يمكن تحديدها من خلال ممارسة (من دون أي خوف من القمع): مكان وزمان القراءة: منزل، إقليم، وجبة قريبة، مصباح، أسرة هناك حيث يجب أن تكون، يعني بعيدة وغير بعيدة (بروست في العيادة

ذات روائح السوسن)... إلخ. إعادة تقوية مدهشة للذات (من خلال الاستلهام)؛ لا شعور يمكن أن نقول عن هذه اللذة: من هنا يأتي النقد»[1].

كان بروست يتذكر «العيادة ذات روائح السوسن»، وبورخيس لم ينسَ أبداً الأماكن التي قام فيها في أولى قراءاته: «كل قصة كانت مغامرة، كنت أبحث عن أماكن مناسبة وفاتنة لكي أستطيع أن أحياها: الدرجة العليا لسُلَّم، أو كوخ، أو سطح منزل». «اللذة الأدبية»، مكان شبيه بالمكان الذي يضع فيه، في حكايته المشهورة، الرؤية الفاتنة لـ **الألف**.

وهناك صيغة لبارت يمكن تطبيقها على بورخيس باعتباره قارئاً وناقداً وأستاذاً: «نص اللذة، هو بابل سعيدة».

سعداء هم الطلاب الذين كان لديهم أستاذ مثل بورخيس، وسعداء نحن حيث تمكنا من قراءة بورخيس.

* المقال كتبته ليلى بيرون موازي (Leyla Perrone-Moisés) من جامعة ساو باولو في البرازيل. منشور في مجلة *Littérature*، عدد 124، ديسمبر 2001.

---

(1) رولان بارت، **لذة النص**، ص 82.

بورخيس والحكاية التخييلية

*** بيير مارشي**

«هنا شيء ما يعود إلى الذات، شيء ما يلتف
حول نفسه، ومع ذلك لا ينغلق أبداً، ولكنه في
الوقت نفسه يتحرر بهذا الدوران نفسه».

هايدغر، مبدأ العلة

لقد كان بورخيس مشتغلاً بقضايا الحكي أساساً؛ إلا أنه كان يطرح هذه القضايا بطريقته الخاصة - فليس من قبيل الصدفة أن يعنون أحد مؤلفاته بعنوان يحيل إلى هذه الطريقة: **تخيلات** (*Ficciones*) - التي هي أساساً تخيلية. يقترح بورخيس نظرية تخييلية للحكاية. ومن هنا خطورة حمله على محمل الجد. إن فكرة الضرورة والتعدد هي التي تعطي للكتاب صورته المتحققة بامتياز في المكتبة (انظر قصة: **مكتبة بابل**).

حيث لكل مجلد مكانه الحقيقي الذي يبدو فيه كعنصر داخل مجموعة، فالكتاب (ونعني به الحكاية) لا يوجد في الهيئة التي نعرفها، إلا أنه يرتبط ضمنياً بمجموع كل الكتب الممكنة، إنه يوجد وله مكانه الحقيقي في عالم الكتب، لأنه جزء من المجموع. وهنا

يمكن لبورخيس أن يستخدم كل مفارقات اللانهائي، ليس للكتاب حقيقة. فهو لا يفرض نفسه إلا عبر تعدده الممكن، أي خارج ذاته (في علاقته بالكتب الأخرى)، وفي ذاته أيضاً (إن الكتاب من الداخل يشبه مكتبة). يمتلك الكتاب كثافة خاصة، لأنه متطابق مع ذاته، لكن هذا التطابق ليس سوى شكل محدد للتنوع، إن إحدى بديهيات المكتبة هي: أنه لا يوجد كتابان متطابقان.

ويمكننا استعمال هذه البديهية لتمييز الكتاب كوحدة، لا يوجد كتابان متطابقان في الكتاب نفسه. فكل كتاب يظل مختلفاً عن ذاته، لأنه يتضمن إمكانيات وتشعُّبات لا نهائية. إن هذا التأمل الماكر حول الشيء ذاته وحول الآخر هو ما يصنع الموضوع. مثلما هو الشأن في القصة التي كتبها بورخيس عن بيير مينار، الذي كتب فصلين عن الدون كيخوتي. فنصُّ سرفانتس ونصُّ مينار متطابقان لفظياً[1]. لكن هذا التشابه شكلي فقط، مشتمل على تعدد جذري. ترتكز خدعة القراءة الجديدة المتمثلة في المفارقة الزمنية المعتمدة مثلاً على قراءة محاكاة المسيح كما لو أنه عمل لسيلين (Céline) أو جويس، ليس لها معنى حكائي فقط، يقصد منه اقتراح مفاجأة مموهة، بل تحيلنا بالضرورة إلى طريقة في الكتابة.

إذن، خرافة مينار الحكمية تُأخذ هنا كل دلالتها. فأن تقرأ، في نهاية المطاف، ليس سوى انعكاس لرهان الكتابة (وليس العكس).

إن ترددات القراءة تعيد إنتاج، إن لم نقل تحريف، التحويلات المثبتة في الحكي نفسه، فالكتاب دائماً غير مكتمل، لأنه يخفي وعوداً من التنوع لا تنتهي، «فلا يوجد كتاب طُبع دون فروق بين

---

(1) *Ficciones*, p. 68.

طبعاته» («يناصيب بابلون»، ص 90، من كتاب *Fictions* لبورخيس). إن أدنى تحريف مادي يوحي بعدم الملاءمة الضرورية للحكي مع ذاته، فهذا الأخير لا يحدِّثنا إلا بمقدار تحديده للزمن بالصدفة.

لا وجود للحكاية إلا بدءاً من ازدواجيتها الداخلية. تظهر هذه الازدواجية هنا باعتبارها رابطاً وطرفاً في علاقة غير متماثلة. كل حكاية في لحظة تشكلها هي إظهار لاستعادة متناقضة مع ذاتها. يطلعنا فحص واختبار العمل الأدبي على هذه «الرواية المشكل»، متمثلة بشكلٍ تام في قصة **إله المتاهة** (*The God of the Labyrinth*). هناك جريمة غامضة في الصفحات الأولى، ونقاش طويل في الصفحات الوسطى، وفي الأخير هناك حلّ. حينما اتضح اللغز، وجدنا فقرة استرجاعية طويلة تشتمل على هذه الجملة: «ظنَّ الكل أن اللقاء بين لاعبي الشطرنج كان زائداً»، يفهم من هذه الجملة أن حلّ اللغز خاطئ، لذلك القارئ القلق يعيد قراءة الفصول الملائمة ليكشف حلاً آخر، الحل الحقيقي. إن قارئ هذا الكتاب الفريد هو أكثر ذكاء من مفتش الشرطة[1].

فانطلاقاً من لحظة ما، يبدأ الحكي من جديد عكس ذاته. فكل حكي (Récit) خليق بهذا النعت، يحتوي في جزء منه على نقطة انقلاب ما، هذه النقطة تفتح طريقاً بكامله غير مشكوك فيه بغية التفسير، وهنا بالذات يشبه بورخيس كافكا الذي جعل من هوس التأويل مركز أعماله كلها.

---

(1) كولن ولسون، **إله المتاهة**، ص 110.

لا تسعف رمزية المتاهة أبداً في فهم نظرية الحكاية هذه: البسيطة والمنزلقة نحو انحدار حلم اليقظة المتدرِّج. إن المتاهة هنا لتضليلنا، المتاهة عوض اللغز، وتسلسل الحكاية هو ضدّ الصورة المقلوبة المنعكسة بدلاً من النهاية، حيث تتبلور فكرة: التقسيم الذي لا ينفد. تتم بشكلٍ معكوس بغية الوصول إلى مخرج، هذا الأخير يسخر منا، لأنه لا يوجد شيء وراء المتاهة، لا مركز ولا محتوى ولا وجود لأثر هدف ما، ما دمنا نتراجع بدل أن نتقدم.

تأخذ الحكاية ضرورتها من هذا الانحراف الذي يبعدها عن ذاتها ويربطها بمضاعفها (Son double). ويمكننا قراءة القصة البوليسية لبورخيس **الموت والبوصلة** في هذا الصدد، التي يمكن أن تكون هي العمل الأدبي لهربرت كواين (Herbert Quain): حيث سير المحقق لونروت نحو الحل هو إعلان عن مشكل أساسي، فحل اللغز هو إحدى نهائيات اللغز نفسه، وأن نحل المشكل كلية ونبطل الفخ هو ألا نفك اللغز... إلخ.

ينتظم في داخل الحكاية العديد من الروايات التي تقوم بوظيفة تضليلية، وهنا نلمح مظهراً من مظاهر الفن الشعري لإدغار آلان بو تثني الحكاية بطريقة معكوسة، تتسلسل انطلاقاً من نهايتها، وهذه المرة في هيئة فن جذري، تتسلسل انطلاقاً من نهاية لا نعرفها أبداً حيث هي النهاية والبداية، وفي الأخير تلتف الحكاية حول ذاتها، وتوهمنا بالانسجام عبر تشييد منظور لا نهائي.

إن ما كتبه بورخيس له قيمة أخرى شبيهة بقيمة الألغاز... فإذا بدَا ظاهرياً أن بورخيس يجعل قارئه يتأمل (والمثال الجيد لهذا الجنس موجود في قصة **الخرائب الدائرية**، حيث الشخص الذي

يحلم شخصاً آخر، وهو الآخر نتيجة لحلم آخر)، فذلك لأنه ينتزع منه ما يفكر فيه، من هنا كان بورخيس الأكثر بساطة، لكنه يوقعنا في الفخ، يسرف في استعمال نقط الحذف. وأفضل قصصه ليست تلك التي تفتح بسهولة، بل بالعكس، تلك القصص المنغلقة كلية والتي ليس لها من مخرج.

يحضر القراء تنفيذ الحكم، ويشهدون كل مقدمات الجريمة، حيث القصد بالنسبة إليهم معروف، لكنهم لا يدركونه فيما يبدو، إلا في نهاية الفقرة.

فحين يلخّص بورخيس قصة «الحديقة ذات السبل المتشعبة» في التقديم الذي وضعه لمجموعته القصصية **تخيلات**، نكون ملزمين بتصديقه دون أي دليل، فالحكاية مطوّقة بالمشكل وحلّه (ولا داعي لطرحه)، والفقرة المعلن عنها في التقديم تمنحنا مفتاح اللغز، لكنها تقوم بذلك لقاء غموض رهيب عكس كل ما تقدمه.

ينكشف اللغز المبدد بطريقة ساخرة، ومقابل الخدعة علينا أن نتحمل ثقل الحكاية، فالمؤلِّف يخاتل ويجعل من عدم الدلالة شيئاً غريباً، والحل هنا من أجل الاستعراض فقط لا يعمل إلا على محاذاة الحكاية.

إنه تشعب جديد يغلِّف المغامرة ويفصح في الوقت ذاته عن المحتوى الذي لا ينضب، إن منفذاً ممكناً انغلق والحكي انتهى. لكن أين هي الأبواب الأخرى؟ أو بتعبير آخر، أكان الانغلاق غير تام؟ تنقّلت الحكاية عبر النافذة الخاطئة إلى الرمزية، فيكون الحل الخاطئ رمزية العبث.

إنه هكذا نؤوِّل أعمال بورخيس: ننهيها ونحن نمنحها أشكالاً

ارتيابية ذكية وليس من المؤكد أن الارتيابية ذكاء ولا المعنى العميق لقصص بورخيس ظاهر في هذه التهذيبات.

سيطرح المشكل بطريقة مغلوطة، فالحكاية لها معنى، لكن هذا المعنى ليس هو ما نعتقد. إن هذا المعنى لا ينتج عن الاختيار الممكن من بين التأويلات المتعددة، فطبيعته ليست تأويلية، والمعنى لا نبحث عنه في القراءة، ولكن ينبغي البحث عنه في الكتابة.

إن استدعاءات القارئ المستمرة تُبيِّن عسر الحكاية من حيث التطور كما أنها كانت متوقفة، من هنا تأتي تقنية لإنشائية بسيطة تعمل على استعمال التلميح بشكلٍ موسع، لا يكتب بورخيس حكاية بل يشير إليها: ليس فقط الحكاية التي من الممكن أن يكتبها لكن ما يمكن للآخرين أن يكتبوه (انظر مثلاً تحليل *Bouvard et Pécuchet* الوارد في العدد الخاص حول بورخيس في مجلة *L'Herne*، فهو يعكس جيداً طريقة بيير مينار)، فبدل أن يسطر مسار للحكاية يكتفي بتسجيل إمكانياتها؛ لهذا مقالات بورخيس التحليلية تقيّم بواسطة النقد الصريح الذي تحتوي عليه هذه الحكايات، إنها عملية شبيهة بالمشروع العميق لبول فاليري: ضرورة التأمل في لحظة الكتابة، والتفكير هنا يصل المشروع إلى منتهاه، لأن بورخيس وجد فيه الأدوات الحقيقة، إذ كيف نكتب القصة البسيطة في حين أنها تتضمن إمكانية لا نهائية من التنوع، وإن الشكل الذي اختير لها قد يحيد عن أشكال أخرى هي الملائمة للقصة. تسعى الصنعة البورخيسية إلى الإجابة على هذا السؤال بواسطة الحكاية، حيث يختار من هذه الأشكال الشكل الذي عبر لا توازنه، وعبر خاصيته المصطنعة وتناقضاته، يصون هذا السؤال قبل أن نعود إلى السبل المتشعبة.

يمكننا أخذ مثال جديد أكثر شفافية، إنه قصة **شكل السيف** من كتاب **تخيلات**، حيث سردت الحكاية وفق صيغة من صيغ الرواية البوليسية، أضحت تقليدية بحسب أجاثا كريستي في قصتها **مقتل روجر أكرويد**، حيث تمَّ السرد عبر انفصال ضمير الغائب من قبل موضوع الحكاية (أنا أحكي أنه، هو يحكي أنني، فالأنا ليس هو هو، وحده ضمير الغائب (هو) يمكنه أن يؤخذ باعتباره طرفاً مشتركاً ليجعل الحكاية ممكنة). يروي رجل قصة خيانة غير أنه يكشف في النهاية بأنه هو الخائن، وقد تمَّ هذا الاكتشاف عبر فكه لإحدى العلامات، فالراوي في وجهه ندبة (Cicatrice) وفي اللحظة التي تظهر فيها الندبة في الحكاية تنكشف الهوية، وهكذا كل تغير غير مجدٍ، لأن حضور مؤشّر مرة أخرى في لحظة مميزة من لحظات الحكاية يأخذ كل معناه، الأمر هنا يشبه مسرحية **فايدرا** حيث أعلنت فايدرا فوق الخشبة في بداية المشهد الأول بأنها ستموت وأن الأقنعة خنقتها، لقد ماتت بالفعل في نهاية الفصل الخامس: في الظاهر لم يحدث أي شيء، لقد احتاجت فايدرا إلى ألف وخمسمئة بيت شعري لكي تأخذ الحركة الحاسمة معناها، لكي تعطيها حقيقتها اللغوية وحقيقتها الأدبية.

وهكذا، وظيفة الخطاب أو الحكاية واضحة، تأتينا بالحقيقة مقابل انعطاف طويل لا بدَّ أن نؤدي ضريبته، إن الخطاب يمنح أطرافه للحقيقي شريطة أن يوضع محل تساؤل وأن يظهر باعتباره خِداعاً محضاً: فلن يتقدم بالضرورة نحو النهاية إلا إذا أسَّس لا جدواه الخاصة (ما دام أن كل شيء قد أعطي مسبقاً ولن يرتجل مقاطعه في حرية مطلقة إلا ليخدع السامع).

ما دام أن كل شيء سيعطى في النهاية، يلتف الخطاب حول موضوعه ليعطيه ويحدّه بطريقة تتضمن حكايتين: الوجه والقفا، فالمتوقع هو غير المتوقع لأن غير المتوقع هو المتوقع.

لننظر الآن في وجهة النظر المفضلة التي يختارها بورخيس: إنها تلك التي تفجّر اللاتماثل بين الموضوع (الدسيسة) والكتابة الموصِّلة إليه، فكلما امتلأت القصة بالمعنى تتشعب الحكاية معلنة عن كل الطرق الممكنة للحكي وكل المعاني الأخرى التي يمكننا أن نتملك. وبالفعل، فقصة **الحديقة ذات السبل المتشعبة** التي يمكن أن تصلح دعامة لمغامرة جاسوسية تدور باتجاه أمر لا متوقع موجه في الحكاية، تحدّ شيئاً ما حيث الدسيسة الأساسية في غنى عنه، فالشخصية الرئيسية عبارة عن جاسوس من واجبه أن يحل المسألة التي وضعت فيها الكلمات والعبارات بطريقة غامضة جداً، ولكي يقوم بحل المسألة يذهب إلى منزل شخص يدعى ألبرت، ولمّا أنجز مهمته جعلنا ندرك الأمر ففكّ اللغز، كما أن الأمر كان وعداً بذلك.

في الفقرة الأخيرة تنقل القصة المنتهية خبراً، وهي فقرة ليست ذات جدوى (فلكي يعلن الجاسوس عن انفجار مدينة ألبرت، ارتكب جريمة ضدّ شخص يدعى ألبرت وجد عنوانه في دليل الهاتف: هكذا ينكشف كل شيء لكن ما الجدوى؟). إن هذا المعنى غير الدال ينتج معنى آخر وقصة أخرى ستبدو أساسية، ففي منزل ألبرت بالإضافة إلى اسمه الذي يصلح رقماً نجد شيئاً آخر: نجد المتاهة نفسها، فالجاسوس الذي من مهامه ملاحقة أسرار الآخرين كان قد ذهب مباشرة إلى مكان السر دون أن يعرفه، في حين أنه لا يبحث عن

السر ذاته، ولكنه يبحث عن وسيلة لنقل السر، يحتفظ ألبرت بالمتاهة الأكثر اكتمالاً في الذكاء الصيني: تقرأ الخط الغامض دون أن تفك الرموز وتدع كل تأويل جانباً، إن حقيقة السر، سره هو، هي المكان الهندسي لكل التأويلات.

لقد حدد ألبرت هذا المكان وهو يدرك أن هذا الكتاب هو متاهة مطلقة، الدخول إليها يعني التيه، ويدرك كذلك أن هذه المتاهة هي كتاب، حيث كل شيء يمكن أن يُقرأ ما دام كُتِب هكذا (أو بالأحرى لم يكتب ما دمنا كما سنرى أن كتابة كهذه مستحيلة).

تحل الرواية المتاهة للعلامة تسوبين كل مشاكل الحكاية، فداخل حكاية حقيقية يمكن أن نطرح فقط بعض المشكلات.

ومن المعروف أنه في كل القصص كلما عرضت حلول مختلفة يتبنّى الإنسان أحدها ويلغي غيرها، أما في قصة تسوبين المتعذرة الحل تقريباً، فإنه يتبنّى الإمكانيات جميعها في الوقت نفسه. (ص 129).

إن الكتاب الكامل هو ذلك الذي ينجح في إلغاء مضاعفاته، وكل المسافات البسيطة التي يزعم اختراقها أو بالأحرى ينجح في أن يمتصها. بالنسبة إلى أي حدث، كل التأويلات تتعايش، فما أن يطرق شخص ما الباب في القصة مثلاً، تكون الحكاية قد سارت بطريقة مسترسلة يمكن توقّع أي شيء فيها. يمكن أن يفتح الباب أو أن يكون هناك حل آخر إن أمكن. إن خدعة المتاهة تنبني على بديهية هي: إن هذه الحلول تشكل مجموعة محددة، ولكي توجد الحكاية لا بدَّ من اختيار واحد من هذه الحلول التي تبدو ضرورية أو على

الأقل حقيقية. ينطلق الحكي ويتخذ اتجاهاً محدداً. إن أسطورة المتاهة تشبه فكرة حكاية موضوعية صرفة تأخذ كل الأطراف في الوقت نفس وتطورها حتى نهايتها، لكن هذه النهاية مستحيلة والحكاية لا تعطي أبداً سوى صورة المتاهة لأنه محتم عليها اختيار نهاية محددة، وهي مضطرة إلى إخفاء كل التشبعات وإغراقها في نسيج الخطاب.

إن متاهة الحديقة تشبه **مكتبة بابل**، والكتاب الحقيقي ليس أمامه سوى الاستهلال: إنه يمنحنا مفتاح المتاهة موضِّحاً أن الآثار الحقيقية للمتاهة نجدها في شكل الحكاية العابر والمنتهي والمكتمل، فكل حكاية فريدة تخون فكرة المتاهة لكنها تعطينا عنها الانعكاس المقروء.

لقد استطاع بورخيس أن ينهي برهنته دون أن يسقط في عرض الكتّاب الفنتازيين التقليديين (إننا ندرك أن بلاغة الفنتازي قد تبلورت في القرن السابع عشر).

في إحدى قصص بورخيس يتحدث عن شخص يدعى Melmoth، هذا الأخير يلتقي شخصاً ما يحكي لنا قصة حول Melmoth دون أن تنتهي أبداً أية حكاية، الأمر شبيه بتداخل الأدراج، فالمتاهة الحقيقية هي أنه لا وجود للمتاهة. أن نكتب معناه أن نفقد المتاهة.

تتجدد الحكاية بغياب كل المحكيات الممكنة التي من خلالها تُختار الحكاية. إن هذا الغياب يعمّق شكل الكتاب ويدخله في صراع لا نهائي مع ذاته، إذن بدل الرمزية المرحة للمكتبة مكان التيه

بامتياز والاليغوريا النقدية للكتاب المفقود الذي تبقى منه فقط الآثار (موسوعة Tlon[1]، ص 159).

«يكفي أن نذكر النظام الذي لاحظناه في المجلد العاشر، وهو من الدقة والضبط بمكان حيث تناقضات هذا المجلد الظاهرة دليل على أن المجلدات الأخرى موجودة» (ص 28 من قصة Tlon).

إن الكتاب الغائب أو الناقص يظهر بعض الحضور عبر شذراته، فليس عبثاً أن نتخيل أنه بدل الكتاب الجامع الذي يجمع كل التوليفات سيكون في الإمكان كتابة كتاب واحد ناقص تنفجر عبره أهمية ما:

«فثمة جدال كبير حول كتابة رواية بضمير المتكلم، حيث ينسى الراوي أو يشوه الحقائق ويسقط في العديد من التناقضات التي تسمح لعدد قليل من القراء اكتشاف واقع فظيع وتافه» (ص 19 من قصة Tlon).

وفي النهاية، كل حيل بورخيس لا تهدف إلى شيء سوى تأكيدها على إمكانية بناء حكاية ما، هذا المشروع يمكننا اعتباره نجاحاً وإخفاقاً في الوقت نفسه إذا ما لمحنا أن بورخيس، عبر ثغرات ونواقص الحكاية، تمكّن من تبيان أننا لم نفقد شيئاً.

* النص مأخوذ من كتاب *Pour une théorie de la production littéraire* لبيير مارشي، فرانسوا ماسبيرو، باريس.

---

(1) موسوعة متخيلة تحدث عنها بورخيس في قصته « Tlon, Uqbar, Orbis, Tertius » منشورة في مجموعته القصصية *Fictions*، ص 10-31.

غرف موصدة ومتاهات
عند إدغار آلان بو وخورخي لويس بورخيس

* جون أروين

لا شك أن بورخيس قد تصور قصصه البوليسية الثلاث (**حديقة السبل المَتشعبة والموت والبوصلة وابن حقان البخاري، مات في متاهة**) عبر ازدواجية تركيبية، أو عبر القراءة وإعادة الكتابة التأويلية لثلاث حكايات لبو هي أصل هذا الجنس، وهي **جرائم قتل في جادة مورغ وسر ماري روجي والرسالة المسروقة**. يبدو أن هذا المشروع قد استوحى جزئياً من رغبة بورخيس في الاحتفاء بالذكرى المئوية لهذا الجنس، عاثراً على المنابع الدينامية عبر كتابة حكاية بوليسية تحليلية من بنات أفكاره. فقصة **الحديقة ذات السبل المتشعبة** نشرت عام 1941، بعد مضي مئة عام على ظهور قصة **جرائم قتل في جادة مورغ**. يذكر بورخيس أن الترجمة الإنكليزية لقصته أرسلت للتباري على جائزة نظمتها مجلة **الغرائب** لإليري كوين (Ellery Queen)، فحازت على الجائزة الثانية من بين إصدارات أخرى نذرت نفسها للاحتفاء بهذه الذكرى المئوية. وفي الحالة هذه المجلة نفسها أسِّست عام 1941.

أودّ أن أهتم بالبحث عن الرابط الموجود بين صورة المتاهة، التي تعدّ مركزاً في المحكيات البوليسية لدى بورخيس، وبين الحكاية البوليسية الأولى لإدغار آلان بو **جرائم قتل في جادة مورغ** التي تعرض نفسها بمثابة لغز الغرفة الموصدة. يدعونا بورخيس في الموجز المصاحب للترجمة الإنكليزية للقصة البوليسية الثانية **الموت والبوصلة** لملاحظة ما يدعوه «الخيط الأحمر» الذي يخترق المحكي كله، ومن ثم فاللَّون الأحمر يعود للظهور في اللحظات الحاسمة لكل حكاية من الحكايات الثلاث.

لم أتنبّه إلى دلالة هذا التواتر في كل قصة، لولا التلميح الذي قام به بورخيس ليشدّ انتباهنا إلى هذا المظهر المجازي لـ«خيط» يخترق المحكي، فهذا العمل يهبنا مؤشراً قائداً لمفهوم المؤشر نفسه: فهو يذكّرنا بشكلٍ سري بأهمية امتداد الخيط في قصة اللقاء بين ثيسيوس والمينوتور، في سياق ثلاث قصص بوليسية، حيث يتم اللقاء النهائي بين الأبطال في متاهة، سواء كانت حقيقية أم مجازية.

يذكّر الخيط الأحمر - الذي يعزله الكاتب من نسيج القصة مضطراً، كما لو أنه يريد أن يوحي أن تتبع هذا المؤشر سيقود إلى الحل في القصة - المتكلمين بالإنكليزية بأصل كلمة (Clue)، وهي كلمة مرتبطة، أكثر من كلمات أخرى، بالحكاية البوليسية التحليلية، ففي كلمة (Clue) يذكر **معجم ويبستر للعالم الجديد** المعاني التالية:

1- كبة خيط، وفي الأسطورة اليونانية تمكنت ثيسيوس من الخروج من المتاهة بواسطة حبل.

2- كل ما يعين على الخروج من متاهة ومن حيرة... إلخ.

أو حل مشكلة: وفي هذا المعنى تنطق (Clue) عموماً بصعوبة.

إذن يتعلق الأمر حرفياً بكبة خيط ومعناها الشائع (أو المجازي) وبمؤشر يقود إلى حل سر، وهي مرتبطة بأسطورة ثيسيوس والمينوتور. وبما أن الخيط الذي يخترق متاهة القصص البوليسية عند بورخيس هو ذو لون خاص، إنه الأحمر، فمن الأهمية بمكان أن نسجّل أنه في العالم القديم كانت أحد التمثيلات البصرية المألوفة جداً لصورة المتاهة، ولتكن إفريزاً مزخرفاً أو متعرجاً، أو خطاً أحمر فوق عمق أصفر (أو إن شئنا فوق عمق شاحب)، فهذا ما يوحي لبورخيس بمثل هذا الخيط الأحمر المحدد لمحيط المتاهة (خيط بمداد أحمر في شكل مثلث فوق الخريطة في قصة **الموت والبوصلة** مثلاً). يمكن لهذا الخيط الأحمر الذي يساعدنا على الخروج من المتاهة الحكائية أن يظل مستمراً.

عندما يعطينا هذا المؤشر من ناحية أصل كلمة (Clue) هذا الطلسم، حيث المعنى المشترك للكلمة ينعرج، فبورخيس بقدر انشغاله بتأويل دورة دوبان (Dupin) هو منشغل أيضاً بمضاعفتها، وبهذا المعنى فكل كتابة ثانية لعمل شخص ما تساوي قراءة منحرفة لهذا العمل من لدن الكاتب الثاني. فعلى ماذا ترتكز قراءة بورخيس في هذه الحالة؟ إنها ترتكز على الاستعمال المكرر الذي يقوم به بو في حكايته بكلمة (Clue)، وهو يعي ذلك بوضوح على ما يبدو، وعلى معناها الأصلي (كبة خيط)، وعلى الرابط لمعناها المجازي مع أسطورة ثيسيوس والمينوتور. تظهر سبع مرات في الدورة - أو على الأقل تظهر مرتين بطريقة دالة - ففي الرسالة المسروقة مثلاً، لم تستعمل الكلمة إلا مرة واحدة لكن في وضعية ذات أهمية شكلية كبرى، وذلك في الفقرة الأخيرة.

والحالة هذه، وبغرابة، لم تظهر في السياق المرتقب، يعني أن بو استعمل (Clue) ليرجع ليس إلى المؤشرات التي تقود دوبين إلى حل لغز **الرسالة المسروقة**، ولكن إلى الأثر الذي تركه دوبين نفسه على الرسالة المبدّلة لكي يوحي بهويته إلى مضاعفه، مفسراً عزمه على أن لا يترك هذه الرسالة عذراء من الداخل بقوله:

كان من الممكن أن يكون هذا جارحاً. ذات يوم، في فينيا د... دبّر لي لعبة قذرة، وقلت له دون أن أفقد أعصابي إنني سأتذكر في ذلك الحين وأنا أعرف أنه قد يحس ببعض الفضول فيما يتعلق بهوية الشخص الذي لعب له الدور. فكرت أنه سيكون من المؤسف أن لا أعطيه مؤشراً (Clue)، يعرف جيداً كتابتي ونقلت فقط في وسط الصفحة البيضاء هذه الكلمات:

... نهاية قاتلة جداً

إذا لم يكن جديراً بأتريس وجديراً بتيستيس

نجد هذا في كتاب *L'astrée de Crébillon*

هذه العودة لكتابة دوبين المعروفة مباشرة هي بمثابة مؤشر على هويته، توحي بتداعٍ بصري بين منعرجات السطر الحبري على الورق (فاضحة الخصم المختبئ في الرسالة) ومنحنيات الخيط الرابط للخصم في المتاهة. تداعٍ يحضر بوضوح في القصة البوليسية التي يكتبها بورخيس مستلهماً الرسالة المسروقة في قصته **الموت والبوصلة**، المؤشِّر الذي يعطيه سكارلوث (Scharloth) إلى لونروت فيما يخص موضوع التقائهما في المتاهة. (خط بحبر أحمر على خريطة) هو أيضاً توقيع محتجب. لونه يوحي مرتين بالاسم أحمر (أحمر أرجواني) لمضاعف لونروت.

يبدو تجميع بو لشبكة حبر تسيل على ورقة مع خيط يتسرب مخترقاً متاهة أكثر احتمالية عندما نرى عن كثب فعل خفايا الطلسم الذي يبيّنه في قصة **جرائم قتل في جادة مورغ**. إن الرجوع الماكر إلى متهم قردي لا ينبغي أن يفاجئنا حتى ينسينا أن الحكاية البوليسية الأولى لبو تظهر أساساً باعتبارها سراً للغرفة الموصدة: فالمشكلة الأولى لدوبين هي معرفة طريقة خروج المجرم من شقة السيدة والآنسة ليسبناي (L'Espanaye). عندما وصلت الشرطة لاحظت أن «الغرفة الكبيرة في الدور الثالث، المطلة على الفناء، والتي سمع منها صراخ المرأتين، كانت مغلقة من الداخل. وجدت الشرطة بكسرها للباب النوافذ الأمامية مثلها مثل الخلفية. مقصلة هابطة ومغلقة من الداخل بطريقة جد محكمة»، وبفحص الشرطة للغرفتين، تأكد دوبين أن المجرم لا يمكنه أن يمر/يخرج من أحد البابين الموصلين إلى الفناء، كل واحد منهما كان مغلقاً من الداخل. ولا من خلال المداخن، لأنها ضيقة جداً في مخرجها حتى إن قطاً سميناً لا يمكنه أن يمر منها، ولا من نوافذ الغرفة الأمامية، حيث لا يمكن لأحد «أن يهرب من غير أن يثير انتباه الحشد المجتمع في الزقاق». هذا ما دفعه إلى تركيز تحرّيه على النافذتين للغرفة الخلفية، كل نافذة لها إطار جرار مثقوب «بمثقب» مغروز فيه «مسمار ضخم جداً، تقريباً إلى الأُسّ». حاولت الشرطة أن ترفع الإطارات، لكن عندما لم تنجح في ذلك استنتجوا أن المجرم لن يستطيع الفرار من هنا. مع ذلك، فإن دوبين يخضع لفحص دقيق جداً، يزيل بصعوبة مسمار أحد الإطارات ويحاول رفع الإطار ليتوصل إلى نتيجة وحيدة. ملاحظاً أن هذا يبقى مستحيلاً، استنتج أن الإطار يجب أن يكون مثبتاً بنابض،

خفي ينطلق عند الهبوط. لقد وجد بسرعة هذا النابض، لكن يبقى أمامه مشكلة المسمار الداخل في الإطار: حتى لو كان الإطار مثبتاً بطريقة أوتوماتيكية عند الهبوط، فكيف تمكن القاتل بعد ذلك من إدخال المسمار مرة ثانية والنافذة مغلقة، أجزء من هذه النافذة يطل على الداخل؟ يوجه دوبين، وهو يحافظ على ذلك في ذهنه، انتباهه إلى النافذة الأخرى التي تشبه في الظاهر الأولى بمسمار داخل في الإطار ونابض خفي ينزل أوتوماتيكياً. قاده منطقه في التفكير إلى أن هذه النافذة هي التي سمحت للقاتل بالهروب، ما دامت كل الطرق مقصية منطقياً، وإلى استنتاج أنه رغم التشابه الظاهري مع الأولى يجب أن تختلف بطريقة ما، وأن هذا الاختلاف يتعلق بالمسمار كما يشرحه السارد:

«ستقولون إنني كنت مندهشاً، إذا كان هذا ما تعتقدون، أكيد أنكم لم تفهموا طبيعة استنتاجي، فباستعمالي كلمة من حقل الصيد لم أخطئ أبداً. فالطريق لم يضع لحظة واحدة، لم يكن هناك أي خلل في أي عقدة من السلسلة. طاردت السر إلى نتيجته النهائية وهذه النتيجة كانت هي المسمار - كان لديه من جميع النواحي مظهر شبيه للنافذة الأخرى، لكن هذا الواقع كان فارغاً ولم يؤخذ (ومع كونه حتمياً كما يظهر) في نظر الاعتبار الآتي: إن هذا المسمار يصل الخيط الموصل، يجب أن يكون هناك خلل ما، كنت أقول في نفسي، في هذا المسمار. لمسته، والأُسّ تقريباً نصف سنتيمتر من الساق، فبقي بين أصابعي وباقي الساق كان في ثقب المخرز، حيث انكسر».

خرج القاتل إذن من هذه النافذة حيث النابض الخفي أخضع

أتوماتيكياً الإطار للهبوط. خلطت الشرطة «الإغلاق بهذا الإطار» وحركة المسمار الذي يبدو أنه لم يتحرك. والوصف الذي يقوم به دوبين للعملية الممنهجة من دون إخفاق، والذي قاده إلى المسمار، له دلالة على مستويات عدة: أولاً «الخيط الموصل» الذي يصل إلى هذا المسمار يوحي بوضوح كما هو مأخوذ في الصورة الذهنية للطريق المسهم (بواسطة رائحة الطريدة... إلخ).

يستعمل بو هنا كلمة «كبة» ليذكر، في الوقت نفسه، المعنى الحرفي للخيط الذي نلفه والسياق الأسطوري لـ«خيط أريان»، ويفعل ذلك بالتحديد (و يمكن لشدّ الانتباه إليه) بسبب التشابه الكبير للبنية بين سرّ الغرفة الموصدة والمتاهة. يتعلق الأمر في الحالتين بفهم كيف نستطيع الهروب من مكان يبدو ظاهرياً من دون مخرج - في إحدى الحالات، متابعة خيط التحقيق تقودُ إلى اكتشاف الطريق الذي ذهب منه المجرم القاتل، وفي الحالة الأخرى نتتبع الخيط الذي يقود خارج المتاهة ونلتزم بذلك حرفياً. (يمكننا أن نسجل هنا خلال مرورنا أن صورة بو لخيط يصل إلى مسمار لاصق في إطار المخرج ضمنياً هو سؤال كيف تركت ثيسيوس الخيط في مكانه في مدخل المتاهة وهي تحيل على طول الطريق، مع أن السؤال ليس متناولاً في أي من الروايات الكلاسيكية الأساسية للأسطورة، فمحقق أبولودور يشرح أن ثيسوس ربطت طرفاً من الخيط برِتاج الباب وهي تدخل المتاهة، ويمكننا أن نتخيل بسهولة الخيط مربوطاً بمسمار لاصق في هذا الرِّتاج).

ما يبدو أكيداً هو أن القراءة/ إعادة الكتابة لـ«دورة دوبان» التي حققها بورخيس تشتغل من خلال التشابه الذي يجمع **الرسالة**

المسروقة. إن أساس هذا التشابه يتمسك بكل صورة تمنح تمثيلاً إشكالياً للعلاقة بين الداخل والخارج. هكذا، في حالة الغرفة الموصدة، فالمفهوم الذي من خلاله يحتاج جسماً صلباً ومخرجاً مادياً للخروج من غرفة يبدو أنه كان مخترقاً. توجد في الغرفة الحجة المادية (على العموم جثة) لحضور ليس فقط جسدياً (حضور القاتل). لكن حينما تكون في هذه الغرفة كل المخارج مغلقة من الداخل، ومكسورة من لدن الشرطة، يكون هذا الحضور المادي قد اختفى. وضعية من الواضح أنها تشك في أكسيومات (Axioms) أساسية وتشكك في الاستمرارية المادية بين الداخل والخارج وعدم إمكانية اختراق الأجساد الصلبة.

يقابلنا سر الغرفة الموصدة بفضاء مغلق يظهر أنه لم يفتح بتاتاً لا من الداخل ولا من الخارج، وأيضاً لا يمكن أن يفتح دون أن يترك آثاراً (قفل كسرته الشرطة. رِتاج أزاله المجرم ليخرج). يتجسد الحل عموماً في أن الغرفة موصدة ظاهرياً، وأن هذا وهم وليس علامة على حقيقة ما.

تبدو المتاهة عكس الغرفة الموصدة، دائماً مفتوحة من الخارج، لكن يبدو من المستحيل فتحها من الداخل، تسمح بدخول جسم مادي، لكن تمنعه من الخروج بتفريقها الضمني للتوجه المحلي والتوجه الشامل، تعمل على إتاهة الإرادة المحرِّكة بتحريفها لجسده. فالمتاهة هي شكل من أشكال الإغلاق بإقفال أوتوماتيكي، حيث القفل يعني اتجاهية الجسم البشري.

إن العلاقة بين الداخل والخارج هي أكثر إشكالية في حالة **الرسالة المسروقة**، حيث لا يتعلق الأمر فقط باكتشاف أن الوزير قد

قلبها مثل قفاز لكي يسهم في إخفائها في وضح النهار، لكن أيضاً لمعرفة ما إذا كان قد أخفاها في الداخل أو الخارج في فضاء مادي معطى، والذي هو منزله الخاص (نعرف كيف وصل دوبين إلى الاستنتاج أن الرسالة لا يمكنها أن تكون مخفية إلا عند الوزير).

يتوقف السرُّ، طبعاً، على كشف هذه الدائرة الدقيقة للمخفيات الممكنة. فإذا كان للوزير العالم كله ليخفي فيه الرسالة، فما هو وجه العجب في أن يتعذر على مدير الشرطة العثور عليها؟ إلا لأن المنطق يضمن أن الرسالة مخفية في فضاء محدد بدقة وقد فتِّش كله جملة وتفصيلاً، وإن غيابها الطويل عن الظهور أحدث سراً. هكذا، وبعكس سر الغرفة الموصدة (حيث أن الغياب الجلي للمجرم في فضاء مغلق من الداخل هو الذي يخلق مشكلاً) فسرّ الرسالة المسروقة يدور حول عدم إدراك شيء حاضر فيما يمكن أن نسميه فضاء مغلقاً من الخارج. فضاء منعزل ليس مادياً لكنه منطقي، ما دام أن كل أماكن الإخفاء الخارجية الممكنة كانت قد أقصيت من خلال التحليل لكي يصبح غياب ظهور الشيء غريباً. يتعلق سرُّ الغرفة الموصدة بالطريقة التي أمكن بها دخول شيء صلب (أو هروب) في فضاء مغلق من الداخل من دون أن نخرق مظهر انغلاق هذا الفضاء.

ينتهي سرُّ الشيء المخفي بالشكل الذي يمكن أن يبقى به الشيء الصلب حاضراً في فضاء مادي من دون أن يظهر في هذا الفضاء. في إحدى الحالات نحن متأكدون أن ما نبحث عنه ليس في داخل فضاء معطى، وفي حالة أخرى ما نبحث عنه لا يمكن أن يكون في خارج الفضاء نفسه.

إن القوة الخاصة للحكايات البوليسية ذات الموضوع المخفي والغرفة الموصدة تأتي في جزء منها مما يظهر أنه يقدم شيئاً مادياً في فضاء (ميكانيزم) الضمّ/ والنبذ المنطقي الذي يتأسس عليه التحليل العقلاني، بل أكثر من ذلك: يعرض لنا هذا التجسيد بمثابة ظاهرة تنفلت من عقال التحليل العقلاني. في حالة **الرسالة المسروقة** العلاقة الإشكالية بين الداخل والخارج معقدة بدرجة أكبر، لأنه عندما يجب أن يكون الشيء حاضراً في داخل منزل الوزير من دون أن يظهر فيه، فالعلاقة الرابطة بين الظاهر/ الحقيقة والخارج/ الداخل هي نفسها مزحزحة، لأن الشيء يختفي في واضحة النهار في هذا الفضاء المغلق. هذا يعني أن الرسالة مختفية في السطح وهي في متناول النظرة، سواء في الخارج أو في الداخل فأن الإخفاء حاصل، ويرمز له بعودة الرسالة نفسها على طريقة القفاز، هكذا قلب باطن الرسالة (هذا الجزء من الرسالة مظهره يعرفه مدير الشرطة ودوبين، من خلال الوصف الذي قالته الملكة، الذي يليق عادة لإخفاء الجزء وتغطية المحتوى) يصبح الآن هو المضمون الذي يجب استخلاصه في نظر الشرطة، في حين داخله (الحقيقة التي تعطي لهذه الرسالة دلالتها النوعية، هذا الجزء المجهول لدى مدير الشرطة دوبين) يصبح خارجاً جديداً يغيّر مظهر الرسالة.

بما أن التحليل يسير بحسب إشكالية الداخل والخارج، فتحليل بنية لغز الغرفة الموصدة والشيء المخفي لا يسمح لنا فقط أن نرى القصة الأولى والأخيرة من قصص دوبين كتنويعات على اللغز نفسه للوعي، بل يكشف أيضاً رابطاً زائداً بين هذه القصص والمتاهة. الرابط الذي يجمع بين التناقض داخل/ خارج والتناقض يمين/

شمال. نتذكر أن بو يقارن بين قلب باطن الرسالة وانقلاب القفاز، والحالة هذه استبدال الوجه الخارجي بالداخلي هو أيضاً عكس أحد جانبيها.

يصير قفاز اليد اليمنى المقلوب قفازاً لليد اليسرى والعكس صحيح. لكن هذا الاستبدال مرتبط بكون الداخل والخارج قطبين لكل تقابل بطريقة تبادلية، ليست وحدات مفصولة ولكنهما بالأحرى مظهران متقابلان للوحدة نفسها. هذا الوعي بأن الداخل والخارج هما مظهران متقابلان لسطح واحد يستمر في أن يُرجِع إلى ذاكرتنا المنهج المستعمل تقليدياً للكشف عن المركز، وخصوصاً مخرج كل متاهة بواسطة رصف استمرارية المساحات الداخلية والخارجية مع جانبي مكتشف المتاهة. يصف ماثيوس (Matthews) في كتابه الشهير **ورطات ومتاهات** هذا المنهج المطبَّق على المرور في متاهة نباتية:

عندما لا نستطيع وضع علامات ولا حتى أن نستعمل خيطاً، كما في قصة ثيسيوس، يمكننا في أكثر الحالات أن نكون متأكدين أننا نصل الهدف ببساطة بوضعنا اليد المحاذية للسياج في مدخل المتاهة، وأن نتابع دون أن نخطئ منعرجات هذا السياج، يصبح متحرراً من ضرورة أن يختار اتجاهاً فقط عندما يصل إلى ملتقى الطرق. . .

يفترض هذا المنهج أنه إذا كانت السطوح الداخلية والخارجية لمتاهة ممتدة، فطريقة مثل هذه يرجعنا السطح الداخلي بها حتماً نحو الخارج. سيكون السطح الداخلي إذن هو دليلنا نحو المخرج إذا عثرنا على الوسيلة التي تمكننا من إبقاء توجهنا الجسدي. بالنسبة

إليها، هذه الوسيلة هي الاستعمال المتصل لليد نفسها لكي نتابع امتداد السطح. لنفترض مثلاً أنه عند دخولنا إلى متاهة، نقرر استعمال حائط اليمين خيطاً موصلاً، وأننا بدأنا في المشي محافظين على اليد اليمنى متصلة بالحائط، ستنتهي كما سجّل ذلك ماثيوس بقطعنا السطح الداخلي للمتاهة ونجد أنفسنا عند المدخل، لكن الحائط الذي كان على يميننا عندما دخلنا، والذي به تمكنا من دون انقطاع الإبقاء على الاتصال، سيكون هو ذاك الذي كان على يسارنا عند دخولنا. أو بعبارة أخرى، سنجد أنفسنا في المدخل موجَّهين بالاتجاه المعاكس، ملتفين نحو خارج المتاهة وليس باتجاه الداخل أبداً.

هذا الوصف المستثمر قليلاً كان ضرورياً لإظهار الرابط بشكلٍ جيد بين بنية المتاهة والبنية التي يقترحها بو لـ **الرسالة المسروقة** عندما يقارن قلب الرسالة مع قلب القفاز. فبقلبنا ظاهر وباطن القفاز، لا نقلب فقط جانبيه ولكن الاتجاه الذي يشير إليه. تصور قفاز اليد اليمنى موضوعاً على يد باطنها فوق سطح مستوٍ مشيرة إلى البعيد: إذا قلبناها محتفظين بوضع اليد على السطح سنحصل على قفاز اليد اليسرى مشيراً إلينا، بتتبعنا للسطح الداخل لمتاهة إلى غاية المخرج، فإننا سنستثمر الظاهرة الطوبولوجية نفسها كما لو قلبنا قفازاً، على علم أن الداخل والخارج هما شكلان متقابلان لمساحة ممتدة، والفرق، بالطبع، هو أنه، في حالة المتاهة، الاستمرارية تقطع بحركة السطح نفسه. في حين أنه، في حالة المتاهة، الاستمرارية مقطوعة بحركة اليد على طول المساحة الداخلية إلى المخرج، فاتجاهنا كان منقلباً، مثل ما يمكن تسميته جانبية الحائط

(فالحائط الذي كان على يميننا سيصبح على يسارنا).

ينبغي علينا الآن أن نرتبط بهذا المقطع من قصة **جرائم قتل في جادة مورغ**، حيث يفسِّر دوبين كيف أن عملية إقصاء منطقية قادته إلى مسمار مكسور «مربوط إلى الخيط الموصل». كما أوحيت بذلك سابقاً، فالمقطع ذو دلالة لأسباب تتجاوز ربط الغرفة الموصدة والمتاهة بفضل صورة سلسلة من المؤشرات القائدة مثل خيط إريان باتجاه المخرج. ولكي نبدأ من هنا، فإنه يكون لحظة حاسمة في تطور المواجهة الثقافية التي تربط الكاتب بالقارئ في الحكاية البوليسية التحليلية. بالفعل، فدوبين على وشك اكتشاف حل اللغز الأساس للحكاية، الغرفة الموصدة، بتمهيد لتوضيح اللغز الأساس، هوية القاتل، في كلتا الحالتين. فالطريقة التي قام بها دوبين ليست إعلاناً فجائياً لنتائجه ولكنها عرض تدريجي لمسلكه، إنها إعادة صوغ الجريمة أو إعادة عرض المشهد الذي يشير إلى النقاط البارزة وينظِّمها بالشكل الذي تضع هذه الطريقة (بلا جدوى) سامعها (المرافق المجهول) في وضعية يتنبأ فيها بالحل الذي سيعلن.

إنه من الواضح جداً أن دوبين يتخيل طريقته في العرض لعبة مع صديقه السارد، لأنه يضيف إلى المؤشرات التي أثرت على استنتاجاته الخاصة بعض المساعدات، غالباً ما تكون مشدودة بالصورة التي تساعده على تمييز وضعية ما. هكذا، يصف الطريقة المنطقية التي قادته إلى غاية المسمار قائلاً: باستعمالي كلمة من معجم الصيد لم أخطئ أبداً، فالطريق لم أضيعه ولو للحظة (. . .) لقد تتبعت السر إلى غاية نتيجته النهائية - هذه النتيجة كانت هي المسمار (. . .) فهذا المسمار هو الذي ربط فيه الخيط الموصل.

لقد وصف دوبين كثيراً هنا كيف وصل إلى مشكلة الغرفة الموصدة، الصور التي استعمل («كلمة معجم الصيد»، «طريق»، «الشم»)، الموجهة نحو اللغز العام لهوية القاتل، لأنها تعلن الصيد وتوحي بأن الشيء الذي اقتفى أثره دوبين هو بالفعل حيوان، وبما أن الإنسان الصياد لا يقدر على تتبع الطريدة من خلال الرائحة، من الممكن أن الكلمة الإنكليزية (Scent) التي يستعملها بو (والتي تعني الطريق الذي نتتبع رائحته) لإثارة خاصية حيوانية زائدة لدوبين (الصورة التقليدية للتعقب)، والتي سنعود إليها. إن إيحاء دوبين حول هوية المجرم الذي لن يكون إنساناً هو إيحاء تعمّقه صورة حبل إريان المربوط إلى مسمار ثيسيوس مترصداً الوحش نصف إنسان نصف حيوان الذي هو المينوتور.

إن اللعبة التي لعبها دوبين مع المسمار هي صورة وجزء من لعبة الكاتب مع القارئ، كما يوحي بذلك بو عندما ربط الخيط بمسمار ممتحناً بصنيعه اليقظة والكفاءة اللغوية للقارئ. بالطبع دوبين فرنسي، ولو أن جنسية السارد غير معينة، فإنه يسكن في باريس، وهذا ما يسمح لنا أن نعتقد أنه يتكلم بطلاقة هذه اللغة، والإنكليزية في النص الأصلي هي شبيهة بـ«ترجمات»، في هذا النص، للمناقشات الأصلية المساقة في اللغة الأم لدوبين. لا نتذكر سوى الحكاية التي عملها دوبين لحل لغز الغرفة الموصدة واصفاً النافذتين المشبوهتين بدقة، مشيراً إلى التنافس بالمسمار المدقوق في إطار كل نافذة - وكلمة مسمار قد تكون بالتأكيد الكلمة التي استعملها دوبين، وهي طريقة يضعنا بها بو في إطار الطريق التي يتبعها دوبين. إن مسمار الحكاية سيكون هو اكتشاف هذا المسمار - إنه شيء موضوعي بالنسبة إلى

دوبين ولغوي بالنسبة إلى القارئ. حتى لو أن القارئ الأكثر ذكاء لن يفهم على وجه الاحتمال أن اللاعب بالكلمات ليس مجانياً لأن بنيته (كلمتان متشابهتان في النطق يمكنهما أن تخفيا دلالة مختلفة) تشبه الحل الذي يقود إليه طريق دوبين: نافذتان متشابهتان في الظاهر لكن باختلاف خفي، هذا الكسر المخفي للمسمار المغمد في إحدى النافذتين. من الأهمية بمكان أن نسجل أن الازدواجية اللغوية (Clue/Cluw) مع تشابههما الصوتي واختلافهما الخطي والمعجمي، فالوصف الإنكليزي هو من جديد مزدوج باختلافهما الخطي وتشابههما الصوتي والمعجمي، فالاختلاف المخفي بين النافذتين أوحى به دوبين في الوصف الأول الذي قام به: «هناك نافذتان في الغرفة، إحداهما متحررة من أي عائق، لا يوجد بقربها أثاث، فهي ظاهرة بالكلية أما الجزء الأسفل للنافذة الأخرى فهو مخفي برأس السرير الكبير المسند عليها. النافذة ذات الجزء الأسفل (. . .) الجزء المخفي برأس (السرير) هي بالطبع نفس النافذة التي يوجد فيها الجزء الأسفل للمسمار المكسور وهو مخفي برأسه الثابت». إن صيغة هذا المقطع التالي، حيث يحكي دوبين اكتشافه لانكسار المسمار يشير بوضوح إلى وصفه السابق للنافذتين:

«لمسته، وفجأة بقي بين أصابعي رأسه، تقريباً نصف سنتيمتر الجزء المتبقي من الساق كان في ثقب، حيث انكسر. فالكسر كان قديماً (كانت جوانبه حمراء من الصدأ) ويبدو أنه عولج بضربة مطرقة أدخلت جزئياً جزء المسمار الذي يحتوي على الرأس في معبر الإطار السفلي. أرجعت بدقة هذا الجزء من المسمار في الثقب الذي أخرجته منه، وبدا أن التشابه مع مسمار غير مكسور كاملاً. لم يكن

الكسر مرئياً. ضغطت على النابض ورفعت الإطار ببطء لبعض السنتيمترات فصعدت الرأس معه، ثابتة في وضعها. أعدت إغلاق النافذة وبدا من جديد مظهر المسمار كاملاً، فاللغز يوجد حتى حدود هذا الحل».

من الواضح أن بو يداعب القارئ بإلقائه مؤشرات لفظية عندما يخفي برأس السرير جزء النافذة نفسها حيث رأس المسمار يقودنا هكذا إلى لغز آخر. لأنه يضعنا في الإطار ليس فقط لحل مشكلة الغرفة الموصدة (المسمار المكسور) ولكن أيضاً لحل شبكة واسعة من الصور تخترق القصة كلها وتوجّه انتباهنا إلى هوية القاتل وإلى معنى الخرافة. أريد أن أتحدث عن الإيهامات المتواترة لقطع الرأس، وإلى فصل الفوق عن التحت، والمثال الحرفي الأكثر وضوحاً، هو جثة السيدة ليسبناي. لنفترض أنه في عبارات مقال الجريدة الذي يفسِّر اكتشاف الجسد:

بعد فحص نسقي لكل أجزاء البيت الذي لم يأتِ بعناصر جديدة، وصلت المجموعة إلى ساحة صغيرة تقع وراء العمارة، حيث كانت جثة السيدة العجوز، كان عنقها مشطوراً بالكامل لدرجة أنه عندما حاولنا إقعادها انفصل الرأس عن الجسد، كانا مفصولين بطريقة مخفية، لدرجة أن الجسد فقد مظهره الإنساني. هذا السر الرهيب يبقى، ونحن نعلم ذلك، من دون خيط موصل.

يشير بو إلى دلالة انفصال الرأس/الجسم عندما يسجل أن الجسم كان مبتوراً «لدرجة أنه بالكاد يحافظ على هيئته البشرية». في العلاقة الاختلافية التي يؤسِّسها بو بين الرأس والجسم يلصق للرأس سمة «الإنسان»، واضعاً المعادلة الكلاسيكية للرأس والروح

والعقلانية والإنسانية من جهة، والجسم والفطرة واللاعقلانية والحيوانية من جهة أخرى، بالنسبة إلى الصورة النهائية للخيط الموصل فإنه يربط بين الوضعية الملغزة للسيدة ليسبناي خارج الغرفة الموصدة والمسمار الذي يعتبر الحل لهذا السر، هذا الجمع بين جثة فيها رأس منفصلة عن الجسد، وبين مسمار رأسه مفصولة عن ساقه يعمّق فكرتنا حول أن الخيط - الموصل - إلى المسمار (وإذن إلى المخرج). إنه صدى لأسطورة ثيسيوس والمتاهة. لأنه عندما تسجل مؤخرة الخيط مدخل ومخرج المتاهة، فالآخر، وقد لاحظ ذلك سابقاً، يسجل تموقع الجثة، وهي مخلوق يتميز بانفساخ رأس/جسد. فالمينوتور برأسه الحيواني وجذعه الإنساني يرمز إلى القلب المدمَّر للعلاقة بين السيد والعبد، التي يجب أن تكون بين الروح والجسد في العناصر الإنسانية الحيوانية التي يشكّل منها الإنسان. إنه قلب ملحوظ، فمثلاً تهيمن الوحشية الفطرية على العقل في محاولة اغتيال حياة إنسان (نتذكر ذلك في المينوتور، أن قاتل الناس هو الذي قتل قاتل شباب أثينا المبعوثين لأخذ الإتاوة كل تسع سنوات في جزيرة كريت) وهذا القلب نفسه سيد/عبد يوجد مرموزاً إليه بالقاتل الشبيه بالإنسان في قصة **جرائم قتل في جادة مورغ**: صرخاته اعتبرت لغة بشرية اسمه (أورونجتونغ) ويعني حرفياً «إنسان الغابة»، ومغامرته الإجرامية استفزتها محاولته تقليد حركة تأملية ذاتية لسيده وهو يبحلق أمام المرآة.

لا يلتزم دوبين بحركة ذكية مع القاتل غير المفكر في قصة **جرائم قتل في جادة مورغ**، وبالأحرى مع غياب متهم عاقل بُدِّلت (أو غيِّر مكانها) في الحكاية البوليسية التحليلية الأولى المبارزة

العقلية بين المحقق والمجرم (الذي سيصبح مركز الجنس) بطريقة دوبين التي أوقع بها معلّم القرد ومدير الشرطة، دوبين لم يمسك القرد نفسه، فهو لم يره أبداً لدرجة أنه فقط عندما يظهر أكثر حيلة وأن معلمه من خلال إعلان خاطئ في صحيفته يستدرجه إلى بيته، استطاع أن يتأكد من نظريته فيما يتعلق بهوية القاتل. لنسجل أيضاً أن دوبين بعد ذلك يكشف الحل للشرطة، ويكون ردّ فعل المدير تجاه النجاح التحليلي للمحقق الهاوي هو الإحساس بإخفاق شخصي، وهو غير قادر على إخفاء الإذلال أمام الطريق الذي أخذته القضية. أخذ في تفسير القاعدة التي تقول أن كل واحد ينبغي أن يشتغل بما يعنيه. إنه من المهم أن نؤكد أن الوصف الذي يعطيه بو حول المبارزة بين دوبين ومدير الشرطة يظهر أنه يربط المدير بخصم ثيسيوس في المتاهة لدرجة أنه استعمل انفساخ رأس/ جسد ليميّز الشرطي. يقول دوبين فيما يخصُّ المدير: «أنا جد مسرور لأني أفحمته في عقر داره، مع ذلك إخفاقه في حل هذا السر لا يثير أبداً الدهشة كما يفترض، وفي الحقيقة، صديقنا المدير ثعلبي جداً لذلك لم يكن عميقاً. حكمته تفتقد إلى القوة، فهي في رأسه وليس لها جسم، شبيهة بتمثلات الآلهة لافيرنا أو في أحسن الأحوال كلها في الرأس والكتفين مثل سمكة القد لكنه كائن شجاع مع ذلك».

بالشكل نفسه الذي انتصرت فيه ثيسيوس على المينتور في مسكنه الخاص، كان لدوبين الحق على المدير «في عقر داره» وراء خطوطه الخاصة، وكما كان خصم ثيسيوس كائناً برأس حيوان وجسم إنسان، فإن خصم دوبين، وهو المدير، «كائن شجاع مع ذلك» مقارناً بمخلوق أسطوري تقليدياً يمثل برأس بلا جسد (لافيرنا

إلهة الرومان، رئيسة اللصوص)، والحيوان «برأس وكتفي» سمكة القد. إن معنى هذه المقارنة هو لتوضح لنا منطقاً يتسم بالحيلة أكثر من العمق - (Profound) من اللاتينية (Profoundus) تعني عميق، تحت - أكثر علواً مما هي أسفل (هو كله رأس وليس له جسد) يظهر أنها تلحق ما قاله دوبين في **الرسالة المسروقة**، علماً أن مدير الشرطة لا يستطيع ذلك أبداً عندما يكون المستوى الثقافي للخصم أعلى من مستواه ونادراً حينما يكون أدنى. هذان القطبان أبرزا من خلال عدم قدرة المدير على فهم الروح فوق الإنساني تقريباً للوزير والروح التي هي **تحت** البشري للقرد.

كون دوبين يعرف كيف يتعرف في وحشية قتل السيدتين ليسباناي على توقيع روح حيوانية، وهو في حدود أخرى وظيفة لازدواجيته الخاصة، ليست ازدواجية إبداع/ صرامة الشاعر والرياضي كما يناقشها دوبين في **الرسالة المسروقة**، لكن بالأحرى تلك التي تجعل من المحقق والمجرم صورتين متناقضتين في المرآة، متبادلين بالتحديد، لأن النزعات التي سيطرت على المجرم هي نفسها التي سيطر عليها المحقق. يتعرف دوبين في هذا الفعل على علامات «وحشية حيوانية» لأنها وحشية حيوان، إنها لا عقلانية يتعرف عليها في ذاته، كما توجد في كل واحد، لا عقلانية ترتكز عليها عقلانية كما ترتكز الروح على الجسد وهو يلخّص العلامات المميزة للمجرم (حركة دقيقة مدهشة، قوة إنسانية ووحشية حيوانية، مجزرة بلا سبب، تشويه في الرعب خارج أي رابط مع الإنسان وصوت يرنّ مثل شيء غريب في أذني، ممثلي جنسيات متعددة، محروم من المقطعية المميزة أو المفهومة). سأل دوبين السارد بماذا يوحي له توليف

العناصر ويجيب هذا الأخير: «أحمق (. . .) اقترف هذا الفعل واحد من الحمقى الغاضبين الذي هرب من مستشفى الأمراض العقلية في الضواحي». إن الجواب ذو دلالة، عندما يصف أسلوب الحياة الذي يتقاسمه مع دوبين كأنه ممنوح «الطبع الغامض والغرائبي لطبعهما المشترك»، يحدد السارد: «إذا كانت رتابة حياتنا (. . .) يعرفها الناس سيعاملوننا مثل حمقى - ولو تعلق الأمر بحمقى من نوع مسالم». إذا كانت مغامرة القرد والطبع الغرائبي لدوبين يثيران الحمق في ذهن السارد، فها هو يؤكد على العنصر الفطري، حتى لا نقول لا عقلاني، مقتسم بين المتهم والمحقق، ويمكننا أن نرى في هذه القوة الثقافية التي يعتبرها بو ودوبين بلوغ التحليل العقلاني (يعني في الحدس) الثقة التي من خلالها يرتكز الروح العقلاني على الغرائز بمصطلحات الوعي: سيكون لدينا هنا نوع من الغريزة المادية التي يمنع غيابها المدير من التصرف وتأويل علامات «الوحشية الحيوانية المقروءة في الجريمة».

ما يوحي به كل هذا، أخيراً، هو أنه عندما نقرر أن نكتب مجموعة من الخرافات، قاصدين تحليل القدرة التحليلية واكتشاف السبب الذي من أجله - كما يقول ذلك في الجملة المفتتحة لأول خرافة من خرافاته - قليلاً ما تكون قابلة للتحليل، يسعى بو أن يعبر من خلال بنية الجنس نفسه إلى الدرجة العالية للوعي بالذات الملتصقة بمشروع مثل هذا. فكما طبق ذلك، الحكاية المخابراتية هي شكل أدبي أكثر حساسية لعناصره المكونة الخاصة، وسوابقه وروابطه، إلى درجة أن التحليل يجعلها بمثابة موضوعات بطريقة ضمنية، ويدمجها في النسيج النصي الملغّز الذي يجب على القارئ

أن يحله، ولهذا كما رأينا من قبل يشدّ بو، في أول حكاياته، انتباهنا إلى كلمة (Clue) وإلى أصله في أسطورة ثيوسيوس والمينوتور، وهو يقودنا ليس فقط في اتجاه أصل مفهوم ما (مفهوم المؤشر والطريق)، الذي يلتبس مع الجنس نفسه، ولكن أيضاً نحو أصل الحبكة التي من خلالها يختار تدشين الجنس بإفراغ خيط الإيهامات التي تحيط بكلمة (Clue). يمكننا أن نلاحظ أن مغامرة دوبين مع لغز الغرفة الموصدة وقاتله شبه الإنساني يعيد كتابة لقاء ثيوسيوس مع المتاهة وقاتلها نصف الإنسان بتمديد السيناريو الذي يصرح به بورخيس في إعادة كتابه لإدغار آلان بو.

* هذا المقال للكاتب جون أروين نشر بمجلة *Europe*، عدد خاص بالكاتب الأميركي إدغار آلان بو.

بورخيس، سرفانتس والتراث الشرقي

* خوان غويتيسولو

كي نشرع في هذه التأملات حول بورخيس والتقليد الأدبي العربي، سأقارن بين قول باسكال، الذي يذكر فيه أن «الطبيعة كروية الشكل حيث مركزها في كل مكان، ومحيطها في اللامكان»، وقول دبجه قلم بورخيس: «المكتبة كروية الشكل، حيث المركز الحقيقي هو شكل سداسي، ومحيطها يتعذر الوصول إليه». فبورخيس هنا يتبنّى توازناً بين الخلق الإلهي للكون والخلق الإنساني للكتابة، (رغم أن الخلق الإنساني ليس سوى بديل للكلام)، حيث النتائج تتمدد في الزمن، يعني في التاريخ:

«ففي النظام الأدبي، كما هو الشأن في كل نظام آخر، ليس هناك من فعل لا يكون تتويجاً لسلسلة لا نهائية من الأسباب، وتبعاً لسلسة لا نهائية من النتائج». يستنتج بعد ذلك أن «تغيير الماضي لا يعني تغيير حدث واحد ولكن يعني إلغاء نتائجه التي تحاول أن تكون لا نهائية». بالنسبة إلى بورخيس حيث يمكننا القول حول ما كتبه عن ويلز (Wells) إنه ليس أديباً وإنما هو أدب في حدّ ذاته. فالكتاب ليس واقعاً معزولاً، «إنه علاقة وهو محور لعلاقات متعددة».

من المؤكد أنه عندما يظهر كل عمل أدبي فإنه يظهر في عالم مليء بالأعمال السابقة. كما هو الحال في مكتبة تزداد أو تتغير، وإذا توجب علينا أن نقرأ كتب اليوم في ضوء كتب الماضي، فإنه يمكننا أن نقرأ أيضاً كتب الماضي في ضوء الحاضر غير الزمني، الذي حدثنا عنه باختين (Bakhtine). فكما لاحظ ذلك مؤلِّف **تخيلات**، فإن «أدباً يختلف عن آخر سابق أو لاحق، ليس من جانب النص ولكن من جانب الطريقة التي قُرِئ بها». من هنا يأتي التفكير البورخيسي الذي يلخصه إدراكه الخاص والأكثر إثارة للأدب، «إننا آيات أو كلمات لكتاب سحري وهذا الكتاب اللانهائي هو الشيء الوحيد الموجود في العالم».

يقودنا هنا بورخيس بلطف إلى حِمَى سيرفانتس، وإلى اكتشافه للحداثة الأدبية، لأنه إذا كان مؤلف **دون كيخوت** قد أخصب الرواية الأوروبية إبان القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر، فقد ظلَّ في إسبانيا رهينة أيديولوجية النزعة من الناحية القومية والأكاديمية. إن قراءة بورخيس التحريرية - وهي مثل قراءة المؤرخ الكبير أميريكو كاسترو - لها حصة كبرى في التفتح المُشرق للرواية المكتوبة باللغة الإسبانية، بخاصة في أميركا اللاتينية، والتي تمكنا من مشاهدتها أثناء النصف الثاني من القرن العشرين. إن العبثية المدهشة لـ **بيير مينار، مؤلف الكيخوتي**، جعلت هذا العمل ينفلت من القطيع المشوه للمتخصصين في سيرفانتس. أضاف بورخيس، وبدعابة تليق بسيرفانتس، قصة **بيير مينار** إلى لائحة المؤلفين، والمترجمين، والنساخ الذين، بحسب سيرفانتس، يؤلفون دون كيخوت كما لو أنه يريد أن يقول إن كل قارئ متيقظ للرواية المذكورة

يشكل مؤلفاً جديداً لها، مدشناً هكذا عملية تنزع الأبوة عن عمل نتائجه غير المتوقعة، باختصار إنه يوحي بفكرة الزمن القابل للارتداد، ويعبّر عن اعتقاده في مكتبة شاملة متعددة الثقافات، ويرفع رواية سيرفانتس إلى مصاف نموذج للحداثة وجامع مركز في حجم دائري، حيث الصفحة الأخيرة «ستتضمن في الصفحة الأولى»، مانحة إمكانية التكرار إلى ما لا نهاية.

تمتلك فكرة الدائرية الحاضرة بقوة في عمل بورخيس صرامة شبه رياضية، يمكننا العثور عليها عند المتصوفة والباطنيين المسلمين، وبالخصوص في الخيال الديني لدى ابن عربي.

في الوقت نفسه الذي كانت فيه الملكية والكنيسة في إسبانيا تهيئان لعملية «التطهير العرقي الكبير» للموريسكيين في شروط لا تختلف كثيراً عن شروط المتطرفين الصرب، البارحة، في البوسنة واليوم في كوسوفو، نسب سيرفانتس في الفصل IX من الجزء الأول لروايته أبوة دون كيخوت إلى سيدي أحمد بن الغالي، وهو مؤرخ عربي، حيث المخطوط المعثور عليه في سوق بطليطة، وكلّف بترجمته إلى الإسبانية عربياً متأدباً أسكنه في بيته لإنجاز تلك المهمة.

إن هذه «الجزئية» ليست مجانية كما اعتقدَ بعض المهتمين بسيرفانتس، فالسنوات التي قضاها سيرفانتس في أرض الإسلام، وتأثير الأدب الشرقي الذي عرفته قشتالة منذ القرن الثاني عشر ميلادي، والتي وصل إليها مباشرة روائينا الأول من خلال الطريق الشفوي لحكايات وقصص سمعها أثناء إقامته في بلاد البربر، لن تمر دون أن يلاحظها مريض بالكتب وقارئ لكل شيء، حتى للأوراق الملقاة على الأرض مثل بورخيس، فبحدس ووضوح يخذل بطريقة

قاتلة السيرفانتسيين الإسبان، يربط مكتبة دون كيخوت ومفهوم الدائرية - الحلّاق، الذي يحلم بسرفانتس، يحكم على رواية هذا الأخير، فيغدو الحالم محلوماً به - بالتراث السردي العربي:

«تذكرت أيضاً هذه الليلة التي توجد في **ألف ليلة وليلة** عندما شرعت الملكة شهرزاد (بسبب سهو عجيب للناسخ) تحكي حرفياً قصة **ألف ليلة وليلة**، مجازفة أن تصل من جديد إلى الليلة التي كانت خلالها تحكي، وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية».

إن الأدب العربي، الممحو من أفقنا الثقافي بعد **دون كيخوت**، لم يعد إلى الظهور في لغتنا إلا بعد ثلاثة قرون ونصف بفضل بورخيس، هذه الفجوة الكبيرة تظهر إلى أي حدّ صدت إسبانيا عن تاريخها الخاص ولم تفهم جيداً درس سيرفانتس.

إذا كانت إحالات بورخيس على **ألف ليلة وليلة**، وعلى تأثيراتها في مفهومه للعالم باعتبارها حكاية لحكاية أخرى... هي كثيرة، فإنه يخصص دراسته للترجمات المعروفة جداً، ترجمات كالان، وأدوارد لين، والقبطان ريتشارد فرانسيس برتون، والدكتور ماردروس، فاهتمام مؤلف **الألف** لا ينحصر في هذا العمل الكلاسيكي الكبير للأدب العربي، خلافاً للقارئ والمؤلف الغربي، حيث استشراف الواجهة يخفي القوالب الجاهزة والأحكام المسبقة ضدّ المسلمين. يفاجئنا بورخيس بتفسيرات وملاحظات مدمجة في حكاياته حول موضوعات مختلفة جداً: تعليقات حول تأويل القرآن من لدن أبو حامد الغزالي، متأثراً، كما يقول لنا، بابن سينا وإخوان الصفا وإشارة إلى الجدل بين ابن رشد والغزالي فيما يتعلق بكتاب هذا الأخير **تهافت الفلاسفة**. وفي قصته **الظاهر** ينبّه بورخيس القارئ

إلى أن كلمة (El zahir) التي تعني الظاهر والمرئي في مقابل الباطن، دافعا الراوي إلى القول: إن الصوفية بغية الفناء في ذات الله يكررون اسمه ويكررون تسعاً وتسعين اسماً من أسماء الله الحسنى إلى أن يستنفذوا معانيها. وأنا بدوري أودّ اتباع هذا السبيل: فلعلني بالغ استنفاذ الظاهر من شدة التفكير وإعادة التفكير فيه، فلعل الله ماثل وراء القطعة النقدية.

إن اهتمام بورخيس على هذا النحو بالأدب العربي هو في أصل تلك التحفة الأدبية الموسومة بـ **بحث ابن رشد** التي توجد مصادرها، كما أشار الكاتب إلى ذلك، مبثوثة لدى إرنست رينان وأسين بلاثيوس، ويمتد فضول بورخيس ونهمه الثقافي إزاء مجال الإسلام (انظر مثلاً استشهاده ببيتين للمتنبي الذي كان يعرف ولا شكّ ترجمة كارثيا كوميث لأشعاره) إلى الأدب الفارسي الباهر: فهو لا يفتأ يتحدث عن فريد الدين العطار، وكتابه **منطق الطير**، الذي يحكي بحث جماعة من الطيور عن جبل قاف وعن السيمورغ، ودون إدعاء الإحاطة نشير إلى لائحة الكتّاب الذين يحيل عليهم بورخيس تضم أسماء من مختلف المشارب مثل جلال الدين الرومي ورشيد الدين. ومن نافل القول إن أي مبدع أوروبي بارز معاصر لبورخيس، وعلينا أن نغض الطرف عن المبدعين الإسبان، لم يكن له فضول يعادل فضوله ولا استطاع مثله أن يدمج في مجموع أدبي كامل بصيرته الغنية والعميقة.

تشكل عناصر مميزة في التقاليد الأدبية العربية، شأن العنعنة، جزءاً لا يتجزأ من عدد من قصص بورخيس الذي نحتفل بمئوية ميلاده (انظر **الصباغ المقنع**، **حكيم مرو**) لكن بين القرنين الحادي

عشر والثاني عشر والقرن العشرين كان هنالك دون كيخوت والشك السيرفانتسي المتعلق بهوية الراوي والوقائع التي يحكيها: هكذا نجد في قصة أن العنعنة توضع موضع شك بواسطة ما سماه «بيير مينار» تقنية المفارقة الزمنية المتعمدة والإسنادات الخاطئة، وهنا نعثر من جديد على ذلك الخيط الرابط بين بورخيس وسيرفانتس والتراث الأدبي العربي.

إن حضور القرآن في المتخيل البورخيسي هو الأكثر بروزاً وغرابة، فمنذ ظهور اللغة القشتالية، كان الكتاب المقدس لدى المسلمين، مثله مثل نبيهم، موضوع رعب وإهانة وكراهية من قبل الكتّاب الإسبان إلا قليلاً منهم، وبالعكس من ذلك في العديد من الحكايات، يدمج بورخيس ويوضِّح آيات قرآنية، ويذكر معراج النبي على ظهر البراق، ويتخيل وجود «مضاعف لمحمد في السماوات»... ويكتب أكثر من ذلك في «تحقيقات أخرى».

يلاحظ جيبون «أنه في القرآن لا يوجد ذكر للجمال، وأعتقد أنه لو كان هناك أدنى شك في صحة القرآن، كان يكفي هذا الغياب للإبل لكي يؤكد أنه عربي (...) (فالإبل) تشكل بالنسبة (إلى النبي) جزءاً من الواقع، ليست هناك من علّة لذكرها. على العكس، فمزيف، أو سائح، أو قومي عربي، كان أول ما سيقوم به هو الإسراف في ذكر الإبل والقوافل في كل صفحة».

إن حضور الإسلام بوضوح في مكتبة بورخيس، عند هذا المؤلف، لنكرر ذلك، الذي لم يكن أديباً وإنما أدباً، يظهر موضوعية رؤيته، ونبذة للأحكام المسبقة المترسخة في اللاشعور الأوروبي. إنني أتأسف فقط لأن الظروف لم تسمح لبورخيس لكي يتعرف على

مؤلفات ابن عربي، وخصوصاً **الفتوحات المكية**، فقد كان سيكشف فيه عبقرية سابقة لعصرها، حيث تأملاته حول الخلود في النار، والتي أدمجتها في روايتي **الأربعينية** كانت ستغني تأملاته، وليس من قبيل الصدفة، مع مفارقة زمنية متكررة إذا ما أطلقت على الشيخ الأكبر «بورخيس الخيال الديني».

* هذا المقال سلمه لنا الكاتب خوان غويتسولو مخطوطاً في اللقاء الذي خصِّص لبورخيس بمراكش في ذكرى الاحتفال بمئويته عام 1996.

بورخيس وابن رشد

*** عبد الفتاح كيليطو**

عندما كان الخليفة عبد الرحمن (الداخل) يحكم الأندلس، كان يحتفظ في سريرته بحنينه إلى سوريا مسقط رأسه، ذات يوم رأى نخلة، فقال مندهشاً:

نـشـأت بـأرض أنـت فـيـهـا غـريـبـة
فمثلك في الإقصاء والمنتأى مثلي.

يذكرنا بورخيس بهذه القصة في حكايته **بحث ابن رشد**، ويجعل فيلسوف قرطبة يقول: «ميزة الشعر الفريدة: كلمات قالها ملك يأسف على الشرق، ساعدتني وأنا المنفي في شمال إفريقيا، على التعبير عن حنيني إلى الأندلس».

من وجهة نظر ما، كان ابن رشد رجل حنين، ولد في أوروبا، وظلَّ طوال حياته متأثراً بالشعر العربي الصحراوي، غير مبالٍ بأي أدب آخر، والمثال الأكثر وضوحاً هو تعليقه على كتاب **فن الشعر** لأرسطو: فهو لن يعرف أبداً أن هذا العمل كان يعالج في الأساس المسرح. وبالفعل سوء الفهم لدلالة كلمتي تراجيديا وكوميديا منع اللقاء بالأدب اليوناني. لأن سوء الفهم هذا هو ما يصفه بورخيس بطريقته في قصته **بحث ابن رشد**.

تنفتح الحكاية على الفيلسوف في مكتبته، وهو في صدد تحرير كتابه **تهافت التهافت** ضدّ رجل الدين الغزالي. استرسلت الريشة على الورق، والحجج احتبكت ولا يمكن تفنيدها، لكن انشغالاً خفيفاً عكّر صفو سعادة ابن رشد (. . .) ففي الأمس أوقفته كلمتان غامضتان عند عتبة كتاب **فن الشعر**، هاتان الكلمتان هما التراجيديا والكوميديا، كان قد صادفهما سنين قبل ذلك في الكتاب الثالث لـ **الخطابة**، لا أحد في الإسلام استطاع أن يعرف معناهما، فمن دون جدوى نقّب في مؤلفات الإسكندر الأفروديسي تنقيباً، ومن دون جدوى نقّب في روايات النسطوري حنين ابن إسحاق، وأبو بشر متّى. كانت الكلمتان الخفيتان تتواتران في نص **فن الشعر** ولا يمكن التغاضي عنهما - في عتبة كتاب **فن الشعر**، يعثر ابن رشد على كلمتين غير مفهومتين، نعلم أنه يجهل اللغة اليونانية وأيضاً السريانية، لكن **فن الشعر** كان مترجماً من قبل إلى السريانية، وانطلاقاً من هذه اللغة، أنجزت ترجمة عربية في القرن العاشر، وكما يقول بورخيس فابن رشد «يشتغل على ترجمة الترجمة».

إذا كانت هذه هي الحال، ففيلسوف قرطبة كان تحت عينيه رواية عربية، فكيف إذن وقع على الكلمتين تراجيديا وكوميديا؟ كنا نتوقع أن يجد مرادفاتها في العربية، ومن هنا يوجد لبس أكيد في نص بورخيس: لدينا الإحساس بأن ابن رشد الذي يجهل اللغة اليونانية يشتغل على النص اليوناني لكتاب **فن الشعر**، والذي فُرِض عليه شخصياً أن يترجم هاتين الكلمتين الغامضتين. فكأن مشكلة ترجمتهما طرحت لأول مرة في الثقافة العربية معه، وكان عليه أن يترجمهما إلى العربية.

هذا ما يؤكد في آخر القصة، فابن رشد، وهو عائد من مأدبة عشاء من عند فرح «المقرئ» ألهم شيئاً ما: «شيء ما ألهمه معنى الكلمتين الغامضتين، فبتخطيط دقيق وعناية أضاف هذه السطور إلى مخطوطة أرسطو فسمّى تراجيديا بالمدح وكوميديا بالهجاء، فتراجيديات جميلة، وكثير من الكوميديات تظهر في سُوَر القرآن وفي المعلقات، لكن إلى أي مخطوط أضاف هذه السطور؟ فالوحيد الذي ذكر في بداية الحكاية هو كتاب **تهافت التهافت**، كتاب لا علاقة له بـ **فن الشعر**».

لنعد إلى ما أشار إليه بورخيس، بمعنى أن ابن رشد نقّب من دون جدوى في روايات حنين بن إسحاق، وأبو بشر متّى، فالأمر يتعلق، من خلال كل ما يظهر، بروايات عربية لـ **فن الشعر**، إذا كان الأمر كذلك فابن رشد كان في غنى عن أن ينزعج لكي يجد مرادفات للتراجيديا والكوميديا: سيكون قد صادفهما عند هذين المترجمين، مع ذلك يجب أن ندقق أن حنين بن إسحاق ترجم كتباً علمية يونانية كثيرة، خصوصاً كتب هيبوقراط وجالينوس، لكن لا يوجد أي مصدر يشير إليه باعتباره مترجماً لـ **فن الشعر** لأرسطو، فغير وارد أن ابن رشد قد رجع إليه ليحلّ هذا المشكل، أما بخصوص كتب أبي بشر متّى، فقد اعتقد أحد المعلقين على بورخيس أنه تعرف فيه على ابن طفيل «أبو بكر السكولاستيكي»، أبو بشر - أبو بكر، إن محاولة التقريب بين هذين الاسمين القريبين صوتياً، محاولة كبيرة، لكن الفيلسوف ابن طفيل المعروف بكتابه **حي بن يقظان** لم يترجم أي كتاب لأرسطو: إذن ليس هو ما قصده بورخيس.

بالفعل، فأبو بشر متّى، ليس سوى النسطوري أبو بشر متّى.

(940م)، والذي ترجم كتاب **فن الشعر**، وكتباً كثيرة لأرسطو، فمن غير شك أن ترجمته هي التي اعتمدها ابن رشد لكي يشرح **فن الشعر**. عُرِف أبو بشر متّى أساساً من خلال أبي حيان التوحيدي، المعروف بهجوه وسلاطة لسانه، وإذا صدقنا هذا الأخير فمتّى كان عربيداً وجشعاً، كان يكتب وهو في حالة سكر نصوصاً فلسفية يسمعها منه هؤلاء الذين يأتون إلى حلقته. باختصار، كان متّى في نظر التوحيدي فيلسوفاً غير ثقة، إنه هو الذي ترجم في روايته لـ **فن الشعر** كلمة تراجيديا بالمدح، وكوميديا بالهجاء، وبهذا الخطأ في الانطلاق أصبح نص أرسطو غير قابل للفهم. صحيح إنه من خلال قراءاتنا اليوم لروايتي متّى، يتكون لدينا الإحساس بأن هناك هذياناً، وأقوالاً غير منسجمة لأحمق أو عربيد، كيف لا نصدق التوحيدي الذي يؤكد أن متى كان يتفلسف في حالة سكر؟ فشرّه يظهر للمرة الأخيرة مرتكزاً على أسس.

لكن ينبغي أن نظل حذرين، فهل كان متّى فعلاً يجهل الكلمتين تراجيديا وكوميديا؟ هذا ممكن. يجب أن نذكر أنه كان لا يعرف اللغة اليونانية، وأنه ترجم أرسطو من اللغة السريانية التي فقدت، لهذا لا يمكننا أن ننفي أن متّى ورث خطأ، وأن سوء الفهم بدأ مع الرواية السريانية، فضلاً عن ذلك لماذا نتكلم عن خطأ؟ لماذا لا نفترض أن متّى لم يجد أحسن من ترجمة الكلمة الأولى بالمدح والكلمة الثانية بالهجاء؟ وإلا فأي اختيار كان لديه، فالكلمتان الغامضتان ليس لهما مرادف في العربية، فقد ترجمها بالمدح والهجاء لسبب ما. لم تكن لديه إمكانية أخرى، صحيح أنه كان يمكن أن يحافظ على الكلمتين اليونانيتين كما هما، وهذا ما فعله

أحد تلامذته، وهو يحيى بن عدي، في ترجمته لـ **فن الشعر**، ولكن لم تصلنا هذه الترجمة مع الأسف. لكن ليس انطلاقاً من هذه الترجمة قام ابن رشد بشرحه، فهو قد قام بذلك انطلاقاً من ترجمة متّى. وفي مستوى آخر، قد تكون فرضية بورخيس أكثر دقة، لكن ليس هنا سوى وهم فارغ «لاختصاصي».

يسجل بورخيس بالتعليق على حكاياته ما يلي: «في الحكاية السابقة، أردت أن أحكي قصة إخفاق، فكرت بداية في هذا المطران في كونتربي الذي اقترح أن يبرهن على وجود إله واحد، ثم في الخيميائيين الذين يبحثون عن الحجر الفلسفي، ثم الطوائف الثلاثة والأقسام الفارغة للزاوية ومربع الدائرة (Sphère). فكرت بعد ذلك أن الأمر سيكون أكثر شعرية في حالة رجل يقترح على نفسه هدف لا يكون مخفياً عن الآخرين، لكنه له وحده، تذكرت ابن رشد الذي هو سجين الثقافة الإسلامية، لم يستطع أبداً معرفة معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا». يصف بورخيس فرصة ضائعة، فقد ضيّع ابن رشد موعده مع المسرح. مع ذلك، في بداية الحكاية كان تحت عينيه مشهد مسرحي: «شاهد من خلال شرفات الدرابزين أطفالاً نصف عراة يلعبون في الأسفل، في الساحة الضيقة أحدهما واقف على كتفي أحد الآخرين يلعب بالطبع دور المؤذن، العيون مغلقة بالمرة، كان يؤذن «لا إله إلا الله»، فالذي كان يحمله كان ثابتاً، يجسِّد الصومعة، آخر كان قابعاً في التراب على ركبتيه، يجسِّد جماعة المؤمنين».

هنا يشير بورخيس إلى عمى فيلسوف قرطبة، فهو غير قادر على رؤية ما يجري أمام عينيه، فتحت عينيه تمثيل مسرحي وهو لا يدري،

بعد ذلك وخلال مأدبة عند فرح كان النقاش يدور حول الشعر العربي، لمسة غريبة أدمجها أبو القاسم الذي حكى أنه رأى في الصين المهرجان التالي، والذي يتذكره قليلاً وقد أقرفه كثيراً: «ذات مساء قادني تجّار مسلمون إلى دار من خشب مصبوغ حيث يعيش خلق كثير (. . .) رجال السطح كانوا يلعبون بالطبل والزمّارة، إلا خمسة أو عشرين (يضعون أقنعة ملونة بالقرمزي)، كانوا يصلون، يغنون ويناقشون، كانوا في سجن، لكن لا أحد يرى الزنزانات، كانوا يركبون أحصنة لكن لا أحد يرى اللجم، يتحاربون لكن سيوفهم كانت من قصب، يموتون لكن ينهضون بعد ذلك».

إن هذه الحكاية لم تلقَ إلا عدم الفهم لدى السامع: «لم يكونوا حمقى»، وجب على أبي القاسم أن يحدد ذلك، «كانوا في صدد، كما قال لي تاجر، في صدد تمثيل قصة». إن التحديد لا يزيل أبداً سوء الفهم: «في هذه الحالة استنتج فرح، إنه لم يكن من الضروري أن يكون هناك عشرون شخصاً، فسارد واحد يمكنه أن يحكي أي شيء، مهما كان معقداً».

إن موضوعة العمى أثيرة عند بورخيس، ولديها في القصة تجليات عديدة، فليس من قبيل الصدفة أن يذكر ابن سيده النحوي الضرير، وكتاب **العين** للمعجمي الخليل. يتعلق الأمر بأول معجم عربي بعنوان غامض: **كتاب العين**، سُمّي بذلك لأنه لا يراعي النظام الأبجدي، ويبدأ بحرف العين، لكن هذا الحرف (هذه الكلمة) يعني في الوقت نفسه الجارحة «عين». بعد ذلك وأثناء العشاء ذكر اسم ابن شرف (القيرواني)، هذا الشاعر الناقد كان مصاباً بالحَوَل، وكان منافساً لابن رشيق الذي كان أعوراً. وقد ذكر الجاحظ هو الآخر في

هذه الأمسية واسمه يشير إلى خاصية مرتبطة بعينه، كانت حدقته جاحظة. ليس هذا كل ما في الأمر، هناك في الحكاية تعليق طويل حول بيت شعري للشاعر الجاهلي زهير، والذي يشبّه فيه «القدر بناقة عمياء». بالفعل يتعلق الأمر قبل ذلك بالموت المشبّه بناقة لا تبصر ليلاً وتخبط خبطاً عشواءً، أخيراً نقرأ أن المؤذنين ينادون لصلاة الفجر، عندما يدخل ابن رشد إلى مكتبته لا يذكّره «الآذان» بمشهد الأطفال وهم يمثلون المسرحية.

ورد في إحدى سيَر أخبار ابن رشد، أنه كان يعمل خلال الليل فقط، هناك ليلتان لم يشتغل فيهما وهما ليلة عرسه وليلة موت أبيه، في النهار يشتغل قاضياً: إنه زمن القانون الديني وفضاؤه هو العالم الخارجي، وفي الليل يدرس الفلسفة، وهي تقريباً مذهب سري، والتي تعني الوحدة والعزلة في بيته، إنها حصة الظلام، هكذا يشارك بشكلين من العلم، لكل واحد منهما مكانه وزمانه الخاص.

من الممكن أنه في هذا السياق يجب وضع حكاية بورخيس حيث الليل والنهار لهما دلالة خاصة، اللحظة الثانية في آخر النهار يذهب عند فرح، ويقضي الليل في المناقشة مع أصدقائه، أخيراً اللحظة الثالثة تتزامن مع عودة ابن رشد إلى منزله عند الفجر، أي في وقت التباس وغموض، في وقت لا يتميز فيه النهار من الليل، وفي هذه اللحظة بالذات ينكشف له بحسب بورخيس معنى كلمتي تراجيديا وكوميديا، انكشاف خادع طبعاً لأنه يحسب أنهما تقابلان المديح والهجاء، في وقت امتزاج الليل بالنهار، اختلطت عليه الأمور فرأى المختلف (تراجيديا وكوميديا) في صورة المألوف (المدح والهجاء).

أرجع الأدب اليوناني إلى الأدب العربي، خرج ابن رشد من مكتبته وتوجه عند الآخرين، في آخر الأمر دخل إلى بيته وولج داره (مع كل ما يعني المنزل من رسو في الماضي ورسوخ للقيم الأصلية الأليفة التي تبث بالنخلة الشرقية):

كم منزل في الأرض يعشقه الفتى
وحنينه أبداً لأول منزل

* النص بقلم عبد الفتاح كيليطو، وقد سلَّمنا المخطوط في اللقاء حول بورخيس بمراكش في الذكرى المئوية.

التماهي والتباعد
تأملات حول فن بورخيس

* آرون كيبدي فارغا

لا يستطيع الإنسان أن يعيش من دون حكايات. فالحكايات تسمح لنا أن نقرِّب الجديد وغير المعروف إلى تجربتنا الشخصية. فهي تحاول تدجين ما نحن مهددون بفقدانه، إنها تخفف من قلقنا. إن التسريدية (Narrativité)، تعني الرغبة في إدماج كل ما نراه في امتداد زمني له معنى قابل للفهم، هي ضرورة أساسية للإنسان، وميزتها أنها لا تحتاج إلى كلمات، فقط مجموعة صور تكفي لتندثر عندما نصل إلى الهدف. عندما نكون آمنين أننا «أدركنا» الشيء المرئي، فالأمر يتعلق هنا بحكايات ذهنية تتولد من خلال الصور، وتسبق الكلام.

فما هو الموقف الذي سيتخذه الأدب تجاه هذه الصورة وهذه الحكايات التي تسبقه، والتي ينكتب عليها؟ يظهر جيداً أنه يتخذ دائماً طريقتين متعارضتين، فمرة يتلاءم مع التسريدية المعروفة، وييسر تماهي القارئ مع الشخصية والوضعيات الروائية، ومرة يحفّز على التباعد، مركّزاً على كل ما يميز بين الحياة والأدب، إنها حالة سيرفانتس، وديدرو وأيضا بورخيس.

رغم كل هذا، وقبل تناول صيغ هذين الموقفين في الأدب، يجدر بنا أن نفحص عن كثب العلاقات بين صورة حكاية ذهنية وحكاية لغوية.

● صورة حكاية - نص

من المهم أن نلاحظ أن المميزات الأربعة التي تعودنا إلحاقها بالصورة هي أيضاً تليق بالحكاية الذهنية، فما هي هذه السمات الأربع:

1- الصورة لا تستطيع التعبير عن النفي أو تبيّن الغياب، يمكنها أن تقول «هؤلاء الرجال بدينون» مثلاً ولن تستطيع القول «هؤلاء الرجال يتحركون».

2- الصورة تجهل الكوني، ترجع دائماً إلى أشياء مجسدة وإلى شخصيات فردية «السيد س مات» لكن ليس «كل الناس ماتوا».

3- تتضمّن الصورة الحركة، تُظهِر حاضراً في سياقه، يحيط به مستقبله وماضيه، حتى ولو أنه محروم من بداية ونهاية واضحة بحسب المواضعات.

4- إن الصورة الوحيدة التي لا تستطيع أن تولِّد حكاية هي تلك التي تنتجها المرآة، وإنه لذو دلالة أن صورة المرآة نفسها تخيف الطفل، فالصورة الشعاعية «لا تظهر سوى جهة واحدة للذات، والطفل في الحقيقة يحس بكلية ذاته: يحس بورائه وقدامه». تحول المرآة دون العمق، وتحكم علينا بالسطح وليس لديها فضائل الحواس والحركات والأصوات، لهذا تصبح أصل كل أنواع القلق والمحرَّمات، متواترة في كتب شعارات النهضة، وبحسب هذه

الشعارات صورة الذات المقلوبة تدفع بالحيوانات المميتة المخيفة إلى الانتحار، مثل «البازيليك»[1] (Basilic) حيث نظرتها تقتل وحوش أكلة لحوم البشر، وما يخيف يجب أن يدمر ذاته.

إن الكلام يأتي بعد الصورة بحسب الفيلسوف الألماني هانز يوناس (Hans Jonas)، فالسمة النوعية للإنسان هي كونه حيواناً صورياً أكثر منه حيواناً عاقلاً. فمنذ إنسان ما قبل التاريخ إلى أطفال يومنا هذا، يخطط الإنسان صوراً لكي يرسم الواقع، وهذه المرحلة سابقة عن الإنسان الذي يتكلم لكي يصف الواقع، لقد نسينا هذا النظام من التتابع في الحدود، فالتمركز العقلي الغربي - من أصل يوناني ويهودي مسيحي - أعطى دائماً الامتياز للتعريف الثاني للإنسان: فالمعرفة يعبَّر عنها بالكلام، ويجب أن تنفصل عن الصورة التي نتهمها بالذاتية العاطفية، لكننا نعلم وبالخصوص منذ أعمال ميرلو بونتي حول سيزان أن الصورة لا تعطي نفسها كما هي، فالنظرة هي التي تصنع الصورة من خلال الشيء المنظور، هنا يتضح بالفعل أن الصورة ليست ببساطة الشيء المنظور، الموضوع المتباعد، بل هي أيضاً من يرى: فالنظرة هي التي تصنع موضوعها، وبالجملة الصورة هي بناء عقلي، والموضوع المدرك لن يكون أبداً كما هو من دون هذه النظرة التي تهبه شكلاً أو تغيره أو تشوهه، والتي يمكن أن تتآمر عليه، فالنشاط الواعي يساهم، كما يساهم الكلام، لكن بشكلٍ مغاير جذرياً في تكوين معرفتنا وفي تكوين العلـــم.

---

(1) البازيليك هو مخلوق أسطوري على شكل أفعى برأس ديك له القدرة على القتل من خلال نظرة واحدة.

فإذا كانت الصورة الأولى، الدائمة التحرك، تسمح للإنسان أن يبتكر لنفسه حكايات، فالكلام إذن كما نعتقد ليس الظرفية الأولى أو الوحيدة لأن نحكي، فينبغي أن نفرق بين حكاية ذهنية وحكاية لغوية، فالحكاية اللغوية تولد في اللحظة التي نترجم فيها حكايتنا الذهنية إلى كلام. هكذا الحكاية اللغوية تمحي بعض التفاصيل (الفروق الدقيقة للألوان)، وتضيف تفاصيل أخرى لا تستطيع الحكاية بالصورة أن تعبِّر عنها، هكذا الحكاية اللغوية تعقد بشكلٍ مهم الحكاية الذهنية، مصورة أو مخيلة؛ ويمكن للحكاية اللغوية أن تُدخِل مثلاً، ولكن بعد حين، النفي أو الفرضية التي تكلمنا عنها سابقاً، المنبوذة فعلاً في الحكاية الأولى، حيث يمكن للسارد أن يقول «هؤلاء الرجال لا يتحركون» - «السيد س يمكنه أن يبقى».

● الأدب والتماهـي:

في الحالات المذكورة، الذات هي منتجة الصور وتصير بعد ذلك حكاية.

والحالة هذه، توجد وضعية أخرى، حيث تكون الحكاية معطاة قبل الصورة: أي حينما تسمع الذات أو تقرأ حكاية ما، هنا لا تبتكر، إنها تنفعل، فالصورة تتطور بالموازاة مع ما تسمعه الذات أو تقرأه.

تحل الحكاية اللغوية محل الواقع باعتبارها منتجة للصور؛ فعالم ثانٍ يخلق في القارئ، عالم موازٍ لتجربته بشكلٍ تقريبي. فباستسلامه لقيادة متخيله، يبتكر الأشكال والألوان وحركة الأجساد، وباختصار، كل ما لم يُعنَ الكاتب بتسجيله بطريقة صريحة.

فالروائيون على الدوام يدركون أنه يجب أن يكونوا أكثر تصريحاً؛ يجب على القارئ أن يحافظ على نوع من الحرية. «كتب ناقد في عام 1685 أنه إذا كان هناك أشخاص يحبون أن يكون الرجال ذوي قامة رشيقة، فهناك آخرون سيحبون أكثر ذوي القامات البدينة»، وهذا الكاتب (الذي يعطي تحديدات مفرطة) يخلّ بالتصميم الذي يجب أن يحب فيه من كل الناس أولئك الذين نتحدث عنهم، فالروائي يودّ من القارئ أن يحب هذه الشخصيات ويتماهى معها.

على العكس من الحكاية الذهنية - سواء أكانت منحدرة من حلم أو من مشهد لوحظ في الزقاق - لا تبحث الحكاية اللغوية على أن تدجن العالم، لكن تبحث عن قيادتنا نحو عالم آخر. فالحكاية لا تفسر عالمنا الفردي، وتسمح لنا بفهم أكثر، بل تدخلنا في عالم آخر حيث الشخصيات تلهمنا بالألفة.

إن الروايات التي تطلب من القارئ أن يتماهى معها كثيرة، منذ عصر النهضة إلى يومنا هذا، فالروايات تبحث دوماً على إغراء القارئ، حتى يعتقد في عالم موازٍ أكثر جمالاً وأكثر كمالاً من عالمه، وتستدعيه أيضاً لتغيير حياته بحسب النموذج الذي يقترحه الكاتب، هكذا نقرأ لدى جون بيير كامو (Jean-Pierre Camus)، وهو روائي في بداية القرن السابع عشر.

«ما نقرأه عن هذه الجُزُر الغريبة، وهذه القصور المسحورة (. . .)، وهؤلاء الفرسان التائهون، وعواطفهم وصراعاتهم (. . .)، يمر أمام أعيننا بطريقة ما، برؤية قصص مختلفة كل يوم، وفرسان شجعان وباذخين وكثير من لعب الخواتيم، والرقصات وكثير من الحكايات، أثر الأسلحة. . . وكثير من الأبحاث في الزواج (. . .)

العلاقة بين كثير من الناس قتلوا وجرحوا أو سجنوا لأنه حول الطاولات والنقاشات لم نكن نتكلم إلا عن هذا، لدرجة أنه يبدو أننا نقرأ كما نعيش أو نعيش كما نقرأ».

أن نعيش قراءتنا، أن نتماهى مع ما نقرأه، يعني أن نشغل كثيراً وبحرية خيالنا انطلاقاً من النص، ويعني أيضاً أن نكوِّن صوراً ذهنية من حولنا بلا توقف، لدرجة أننا نخاطر حتى في المثل المذكور، أو أكثر تراجيدية لدى نرفال (Nerval)، أن يظهر هذا الحلم في الواقع.

مع ذلك، العالم الموازي الذي ابتكرته الرواية ليس بالضرورة عالماً أكثر كمالاً: الرسالة واضحة منذ **الأميرة دوكليف**، التي هي رواية إزالة الوهم. ومن البديهي جداً أن تنتصر الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر. فالعالم المعروض هنا، هو غالباً عالم مخيف وغريب، يتحدث عن الصراعات الاجتماعية والبؤس. فالتماهي هنا يحفّز على الالتزام والثورة.

إن تعاون القارئ وحريته الخيالية، هي الإغراء الأساسي للأدب. فالقارئ هو الذي يبتكر صوراً ذهنية من أجل أن يمثّل لنفسه العالم الأرقى، أو العالم الناقص الذي يقترحه عليه الروائي.

منذ الآن ندرك أن كثيراً من الروائيين كانوا ضدّ كل ما يمكنه أن يوقف هذه الحرية: التوضيح عبر الصور الذي كان منتشراً في الروايات المسلسلة في صحف القرن التاسع عشر. والسينما بعد ذلك بقليل؛ إن الفيلم، بالفعل، يضيف - أكثر من التوضيح بالصور الذي هو بالضرورة متقطعاً وفيه حذف - الألوان والحركات، التي لا يستطيع الروائي أن يصفها بدقة، ويفرض بذلك على المشاهد تأويلاً بصرياً معيقاً.

● **التباعـد:**

من خلال الأمثلة المذكورة إلى الآن، يبحث السارد عن تعاون القارئ معه، فبفضل خيال هذا الأخير يشكلان الحكاية، فالعالم الموازي للرواية لا يوجد في تباعد لا نهائي، فيمكن للقارئ أن يتماهى مع إحدى الشخصيات، والمسافة التي تبعدهما يمكن أن تملأ نفسياً، مع ذلك، يوجد منذ قرون، منذ سيرفانتس على الأقل، سرود يمكن أن نقول عنها إنها ساخرة، تريد منا بالتحديد أن نحافظ على هذه المسافة، وهي سرود تنبذ التماهي، فالوهم يقطع، ويقول لنا الأدب هنا ليست الحياة. فالتماهي باعتباره تقليداً يرافقه بالموازة تقليد للتباعد، الذي هو الآخر غني في الأدب الغربي: يكفي أن نذكر أسماء مثل رابليه ولورنس وستيرن وديدرو ورايمون روسيل، وبالطبع بورخيس.

إن الإجراءات التي تسمح بمنع التماهي وتأسيس مسافة بين القارئ والنص كثيرة جداً، والكتّاب المذكورون يؤكدون ذلك: رابليه أو ستيرن أو غوسيل لا يتشابهون، ومن كل إجراءات التباعد هذه أريد الاحتفاظ بثلاثة، مرة تتعلق بأصالة الحكاية، ومرة بأصالة العواطف التي توصل، أو أيضاً هذه الصورة السردية كما رأيناها وهي سابقة عن الشخصيات وعن الحبكة.

الإجراء الأول: وضع الأصالة التي تميز رائعة سيرفانتس موضع شك، الإجراء الثاني: مساءلة عواطف تمثلها بعض النصوص السردية للرومانسية الألمانية، وأخيراً الإجراء الثالث الأكثر جذرية هو محاربة الأيقونة السردية، وهذا الإجراء خاص بقصص بورخيس.

● أصالة الحكاية ولا أصالة الشخصية: سيرفانتس

غالباً ما لاحظ النقد أن دون **كيخوت** أصبح في التقليد الثقافي للغرب شخصية أسطورية مشهورة مثل الدون جوان، وفاوست. يعني أننا نذكره مستقلاً عن الرواية، وخارجاً عن كل سياق أدبي، حينما يتعلق الأمر ببعض الأشخاص الذين لديهم مثالية ساذجة منذورة للإخفاق. ربما الذي يذكر اسم الدون كيخوت لم يقرأ الكتاب من قبل. فعولمة هذه الشخصية مفارقة لأنها تناقض موقف سيرفانتس تجاهها. بالتأكيد المغامرات التي جعلنا الروائي نتحملها، مثل الصراع ضد طواحين الهواء، مضحكة ومتنوعة، ووصف الأحداث يكون في الغالب واقعياً بما فيه الكفاية، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالبطل وتابعه، لدرجة أن مشاهد كثيرة يمكنها أن تلصق بسهولة في ذاكرة القارئ، لكن هناك مشكل كبير: فواقعية الحكاية هي موضع شك بطريقة مسننة، كما لو أن هذا العقد المدهش للوهم لا وجود له بين الكاتب والقارئ، كما لو أن ما يهم الكاتب هو البرهنة على أن النص الروائي ملخّص جداً للحقيقة التاريخية. بالطبع، وبخلاف دون جوان وفاوست اللذان تمكنا من إعادة رسم أصولهما التاريخية، فدون كيخوت شخصية يعد وجودها التاريخي موضع شك من لدن من أوصل لنا قصته.

هكذا، في الفصل التاسع من الجزء الأول ينتهي المخطوط الأول، لكن السارد يكتشف، بالصدفة في سوق، مخطوطاً عربياً «قصة دون كيخوت دي لامانشا»، كتبه السيد أحمد بن الغالي الإنجيلي فترجمه مباشرة. فهل هذا المخطوط يشتمل على الحقيقة؟ المشكل أن مؤلفه عربي «ومعروف أن الكذب صفة لازمة للعرب».

ومن جهة أخرى «هؤلاء الناس هم بالنسبة إلينا أعداء ألدَّاء، يمكننا أن نعتقد أن ابن الإنجيلي هذا ظلَّ بعيداً عن الحقيقة وليس فوقها». فالسارد يجد نفسه أمام إحراج بلاغي ليس له حلّ: المؤلف العربي هل يكذب أم يقول الحقيقة؟ إنها حقيقة غير كاملة ومختزلة بسبب العداء الذي يكنّه للإسبان (المسيحيين). فما يقدمه لن يكون أبداً الحقيقة الحقة: فنص العدو لا يمكنه أن يشتمل إلا على الكذب أو التورية، إذا كان السارد يعطينا مع ذلك ترجمة المخطوط فإن هذه الترجمة تحكي قصة «مرحة». فالإحراج إذن مقطوع هنا والوهم الروائي أعيد ترميمه. لكن كل هذا على حساب شكّ ساخر. فالحقيقة الروائية غير مؤكدة لأن النص مترجم من لغة العدو، وما يبقى إذن هو الوهم المحتمل بوضوح.

أخيراً، وقبيل دخوله إلى بيته، وقبل أن يموت في الفصل 72 من الجزء الثاني، يلتقي دون كيخوت في مأوى الدون ألفارو، وهي شخصية خرجت من المجرى الانتحالي لقصته، التي كتبها أفيلانيدا، فالدون كيخوت يريد أن ينحي مطلقاً اعتقادنا أنه الشخصية التي تحمل الاسم نفسه، والتي توجد في نص أفيلانيدا، ويطلب في المساء من كاتب المحكمة أن يأخذ الإعلان الذي كان يريد أن يقوم به «الدون ألفارو»، وإنه ليس هو الذي طبعناه في قصة عنوانها «الجزء الثاني للدون كيخوت» المركب من لدن شخص يُسمّى أفيلانيدا، ولد في «توردي زيلاس». ألحَّ الدون كيخوت قبل أن يموت على تكوين أصالته لتظل واقعيته التاريخية غير مؤكدة: لكن هناك شيء أكيد، بفضل شهادة لشخصية مأخوذة من رواية مزيفة: إنه هو الذي وصف نص سيرفانتس، وليس هو الذي وجد في نص مقلّد.

رغم الفترة اللاحقة التي جعلت منه فارساً تائهاً، ومحط سخرية، ومفارقاً زمنياً، تظهر حقيقة شيء آخر؛ فهو كائن مطبوع في الكتاب، يمرُّ من كتاب إلى آخر، مقروء ويقرأ نفسه في الوقت ذاته.

- **مساءلة العواطف الروائية: بونا فونتورا.**

لكي نكسب انحياز القارئ، يجب أن نتقاسم معه العواطف التي تحس بها الشخصيات. وأن نحرك رغبته في التماهي. تتجسد إحدى الإجراءات الأكثر أصالة في المباعدة في تغيير النوع الملائم، بنقل الحكاية على سجل آخر. نقل كهذا يميز، مسبقاً، موضة الأدب الضاحك في العصر الكلاسيكي، الإيقاع الجهوري للملحمة يجد نفسه معروضاً في إيقاع هزلي. في فرنسا، مثلاً، عند بول سكارون ونيكولاس بوالو. مثال أقل ميكانيكية وأكثر سخرية وحزناً في الوقت نفسه، منح لنا خلال نصوص كبرى للرومانسية الألمانية **سهرات بونافنتورا** (1805) «في مقبرة قرب لَحد لفارس، يحكي رجل حياته، إنها قصة حب تراجيدية تقابل بين أخوين يحبان الفتاة نفسها، فالذي يحكي القصة هو الوحيد الذي عاش في المأساة، هرب بعد أن قتل أخاه والشابة، وهو الآن يبحث بلا أمل عن الموت دون أن يجده».

لكي لا يقلق محاوره يقول الرجل التعيس إنه يريد أن يضع حكايته في شكل مسرحية ويمثلها من خلال «لعبة كراكيز».

عندما أنهى حكايته يشرح الرجل التعيس أنه فضَّل أن يحكي قصته كأن الأمر يتعلق بمسرح كراكيز لكي يزيل عن الأحداث هذه الحركة التي يريد دائماً هؤلاء الناس الأغبياء أن يلحقوها بحركاته. إن التحفيز هو الذي يسمح للقارئ أن يحيا بهذه العواطف وأن يتماهى مع ما نحكيه له، وإزالة التحفيز هي إجراء للتباعد يفيد كثيراً.

عند بونافنتورا، التباعد بصفة خاصة معقد، ويعمل على مستويات عدة. بدل أن تكون قصة حب محكية فقط ها هي معروضة، لكن عوض أن تكون معروضة في المسرح، حيث عقد الوهم هو على العموم مقبول منذ القديم، يتم العرض من خلال كراكيز، التي هي أساساً لعب أطفال. أخيراً، آخر درجة في التعقد التباعدي، العاشق التعيس لا يعرض هو نفسه الكراكيز، لا يحيد الخيوط لكن ما قد نراه، لو أننا سنشاهد عرضاً كهذا، من المستحيل بالنسبة إلى من يستمع أن يجد ويحس بعد كثير من الانعراجات العواطف الأصلية والشرعية.

محاربة الأيقونة: أصدقاء بورخيس

لا ترتبط الحكاية بالكلام كما رأينا، فهي تسبق الكلام بفضل قدراتها الخيالية التي لا تتوقف عن ابتكار أجزاء صغيرة من الحكايات من دون كلام، فقط هي مرتبطة بالصور المتحركة، التي تتابع من حولنا أو داخلنا. ففي حالة الأدب الذي يتوسل المباعدة، قد تكون الوسيلة الأكثر جذرية هي مواجهة ليس الحكايات المكتوبة أو المحكية كما يفعل سيرفانتس وبونافنتورا، لكن ما يسبقها، يعني القدرة على ابتكار صور لتعمية من نرسل إليه الحكاية، أن نقتل لديه القدرة على التخيل، أن نقترح عليه نصوصاً شبه سردية تمنعه من أن ينهي حكاية انطلاقاً مما يرى، هذا الآن وقع، كما يبدو لي، في قصص بورخيس وفي أعمال بعض أصدقائه الأرجنتينيين.

بالطبع، من الصعب أن نعزل الفعالية الفنية لبورخيس عن فعاليات بعض الفنانين الذين عاشوا في الفترة نفسها في بوينس،

آيرس، ويتعلق الأمر هنا، لسبب آخر، ليس بأصدقاء شخصيين ولكن مع من تعاون معهم بطريقة ضيقة، لدرجة أن في بعض الأعمال ليس دائماً سهلاً معرفة ما هي المقاطع التي كتبها بورخيس نفسه أو شخص آخر، أودّ سريعاً أن أذكر هنا أربعة ممثلين لهذا الوسط الفني: ليوبولد لوجونس وماسيدونيو فرنانديز وكسول سولار وبالطبع أدولفو بيوي كاساريس.

في سنة 1936 تأمل بورخيس في الأسباب التي دفعت بليوبولد لوجونس إلى الانتحار في إحدى جُزُر دلتا النمر بقرب بوينس آيرس (1874-1938) وهو شاعر مفتون بالكلمات، وبمعجم موسوعي غني: «يمكننا أن نحدس وأن نتنبأ أو بكل بساطة أن نتخيل قصة رجل غريب على الرغم منه، عن كل إحساس عاطفي كوَّن بصعوبة عوالم أدبية مهمة ومشهورة إلى حين أن أصيب بالبرد والوحدة. هذا الرجل إذن سيد الكلمات، وسيد الجمال، أحس في داخله أن الحقيقة ليست لفظية، يمكنها أن تكون مستحيلة التوصيل ومرعبة ويصير صامتاً ووحيداً يبحث عن الموت في ظلام جزيرة».

هنا يتخذ بورخيس انتحار شاعر علة ليكوِّن بالفعل بداية قصة تميز جداً عمله الأدبي حول موضوعة الطلاق بين الحقيقة والكلمات.

إن لقاء بورخيس بماسيدونيو فرنانديز، ثم عقد صداقة معه، كان بالنسبة إليه الحدث الأكبر بعد عودته إلى بوينس آيرس.

«كان ماسيدونيو - بالنسبة إلي - رمز الفكر في وضعيته الخالصة، هو مثقف غريب الأطوار، يتمتع بقدرة مدهشة على التحقيق ويرفض النزعة الامتثالية، ماسيدونيو فرنانديز هو مؤلف لروايتين **أدريانا بوينس آيرس** التي يصفها هو نفسه «كآخر رواية

رديئة»، **ومتحف لرواية الخلود** التي هي «الرواية الأولى الجيدة»». فإذا كانت الأولى لا تزال تقترح حبكة غير أكيدة وتشبه شيئاً ما طريقة أندريه جيد في روايته **مزيِّفو النقود**، فالرواية الثانية **مفتوحة بطريقة جذرية** تتركب من مئات الفصول، يزيح فيها المؤلف كل ما يوجد في «الروايات الرديئة»، وخصوصاً الشخصيات. الدون كيخوت هو إحدى الشخصيات الروائية النادرة جداً، والتي يمكن أن نعثر عليها بفضل نظرته، لأنه في الحقيقة ليس شخصية، يعتقد الدون كيخوت أنه نسخة، وبالمقابل يكتب «ما لا أريده في أي من الأحوال وما لا أريده عشرين مرة وصلت إلى إزاحته في هذه الصفحات هو أن الشخصية وهبت الحياة، وما يقع كل مرة، في روح القارئ، أن هناك هلوسة حقيقية الحدث: حقيقة الحياة، نسخة الحياة. هذا ما لا أطيقه وفي الحقيقة أليس هذا هو الإخفاق الأكثر تميزاً للفن (. . .) أن يكون للشخصية مظهر الحياة».

ينتهي الكتاب بمقدمة لاحقة فوِّض فيها لتحقيق مشروعه كاتباً في المستقبل، يتبع نصائحه، يعني الذي يقبل أن يكتب رواية من عدة أشخاص يجتمعون لقراءة رواية أخرى، لدرجة أن هؤلاء القراء الأشخاص، قراء الرواية الأخرى هم شخصيات لهذا الأخير، يظهرون من دون انقطاع، باعتبارهم أشخاص موجودين وليسوا أشخاصاً متواضعاً عليهم، بعكس الوجه والصور الروائية التي يقرؤونها. والمقدمة النهائية تختتم بجملة لا يمكنها إلا أن تعجب بورخيس: «لا يوجد إلا لا وجود واحد: إنه الشخصية. . . والمتخيل لن يعرف أبداً اللاوجود (Non-être)». يوجد الفنان، لأنه هو الذي يبدع صوراً: الصور، نفسها، لا وجود لها.

لا يذكر بورخيس كثيراً الفنان التشكيلي كسول سولار لكنه كتب مقدمة لكاتالوغ معرضه سنة 1977 في متحف الفن المعاصر بمدينة باريس: «من خلال معرفته، فهمت أنني لم أكن أتعامل مع رجل له خيال غني جداً، مندمج، وغير متوقع وسرمدي، كان يعيش باعتباره مبتكراً ومفكراً باستمرار». كان سولار يبحثِ عن تأسيس لغة عالمية بسيطة، لأن اللغات المعروفة ليست وسائل تواصل ولكنها وسائل تباعد. هناك علاقات بين أبحاثه فيما يخص اللغة وكتابته التشكيلية. لأن اللغات لا تصل إلى الإمساك بالحقيقة. فالفن التشكيلي قد يكون منذ الآن وسيلة تواصل تبدل العلامات بالصور. وتشكيل سولار يهدف إذن، بطريقة فضولية ومفارقة، إلى مساءلة الصور في اللحظة نفسها. حيث، وهو يحولها إلى علامات، يسعى الفنان التشكيلي إلى تأسيس تواصل جيد مع الغير! إن سولار حقق في الفن التشكيلي ما حققه بورخيس في قصصه: فهو يخطط عناصر حكاية ليدمرها في الوقت نفسه. تبدو الصورة (وقد أصبحت علامة) أنها أصبحت مرجعية ومحاكاتية لكنها ترفض نفسها في الحكاية.

من بين أصدقاء بورخيس يجدر بنا أن نذكر في المرتبة الأولى كاساريس (1913-1999) فمعه شارك في توقيع كتب عديدة، من بينها **حوليات بوسطوس دوميك**. هذه الحوليات، كما كتب بورخيس، «هي أفضل ما نشرته باسمي الشخصي، وهي **اختراع موريل** (1940) تقريباً من أجمل ما كتبه كاساريس من جانبه».

تفجر الحكاية الأكثر شهرة لبيوي كاساريس احتمالات العرض التشكيلي، يرسم أماكن وكائنات هي مخلوقات خالصة للعقل وترفض نتيجة لذلك أن تعيش، فالروائي ابتكر لموريل آلة تعد بخلود

ثمنه الحياة، فالذين يقبلون أن يدخلوا في آلته ويموتون فيها يمكنهم أن يستمروا في المناقشة والسير وأن يأخذوا حمامات الشمس في خلود دائم. فالكائنات الحية ستراهم لكن الخالدون ماتوا، وحدها صورتهم تبقى وتتطور دائماً بالطريقة نفسها، إنها خالدة وميتة، فالآلة آلة ابتكرها موريل الذي ستبتلعه في الأخير، ستقتل الشخصيات ونتيجة لذلك ستقتل كل إمكانية للسرد.

- إجراءات التباعد لدى بورخيس:

فيما يخص العمل السردي لبورخيس، يجب أن نتحدث بالتأكيد عن المستويات المختلفة للتباعد. فبعض القصص، مثل **إيما زونز**، ترسل صوراً ذهنية وتسمح للقارئ بخلق نوع من التماهي، وما دام الشيء الوحيد الذي يقلق القارئ هو العدد الزائد للأسماء والإعلام المثيرة للفضول، بالمقابل التداخل وما أسميه كراهية الصورة تكون إجراءات أكثر جذرية.

● التكرار والتداخل:

إن إحدى الوسائل الأكيدة لتدمير السردية هو تكرار الشخصية نفسها دون أدنى تنويع، أو تكرار الحكاية نفسها، فما دام أنه في الواقع، لا يمكن للشخص نفسه أن يظهر مرتين في الفضاء نفسه، ونفس الحدث لا يحدث مرتين متتابعين بالطريقة نفسها. هناك آندي وارهول (Andy Warhol) الذي يكرر عدة مرات في داخل اللوحة نفسها الصورة الشخصية لمارلين مونرو أو الموناليزا، وبيوي كارساريس الذي يحكم على شخصيات المأخوذين في الآلة، آلة ابتكرها موريل بالذهاب والإياب بلا توقف، إنها حركات متشابهة

بالضبط: ها هنا فنانان يستعملان التكرار نفسه في قصة **بيير مينار، مؤلف الكيخوت**، وهي إحدى قصصه الذائعة الصيت، وهي بالتأكيد تلك التي حللها مرات عديدة نقّاد الأدب والفلاسفة. بيير مينار، شاعر رمزي فرنسي في القرن التاسع عشر، أعاد حرفياً كتابة بعض فصول سيرفانتيس، أما فيما يخص التعليقات حول هذه القصة، فمن المدهش ما فيه الكفاية أن نلاحظ أن النقد في عمومه سقط في شرك بورخيس الذي ينصبه لقارئه، فالنقد في غالب الأحيان يعيد بالفعل فحص السؤال المطروح بطريقة صريحة من لدن بورخيس نفسه وبطريقة أبستيمولوجية، يعني السؤال المتعلق بمعرفة هل التكرار الحق ممكن على بعد ثلاثة قرون وهل يمكن الحديث هنا عن التماهي وتحصيل الحاصل.

بالتأكيد، فإن التباعد جذري متى وجد ازدواج كامل، فالأمل يَمْحُو حتى الأصل (بلانشو). علينا، على العكس من ذلك، أن نبحث عن شيء آخر وراء إعادة الكتابة هذه، والتي كما نعلم ليست سوى جزئية: فعمل بيير مينار لا يعيد سوى الفصل التاسع، والثامن والثلاثين، وجزء من الفصل الثاني والعشرين من الجزء الأول من الكتاب. يؤوِّل خوان خوسي ساير في مقال مهم هذه القصة باعتبارها نصاً ساخراً، ويحيل بالخصوص على العلاقة المتعددة التي يربطها الكاتب مع فاليري في الفترة التي كتب فيها هذا النص. ويجدر بنا أن نضيف ملاحظتين لملاحظات ساير: فمن جهة نلاحظ أن أول الفصول التي أعاد بيير مينار إنتاجها هو بالضبط الذي ذكرته في السابق، والذي يكتشف فيه السارد مخطوطاً في سوق، ثم يسرع في ترجمة هذا المخطوط العربي الذي يتضمن تتمة مغامرات الفارس،

التائه. ومن جهة أخرى يحكي بورخيس في سيرته الذاتية أن طفلاً كان قد قرأ كل الكتب الكلاسيكية للأدب العالمي بالإنكليزية، ويضيف: «عندما قرأت بعد ذلك دون كيخوت في النص، بدا لي هذا أنه ترجمة رديئة». فيجب إذن أن نستخلص أن التكرار عند بورخيس ليس طريقة جذرية لقتل الحكاية، كما هو الشأن عند وارهول أو بيوي كاساريس، ولكنه إجراء آخر للتباعد، إنه إجراء التداخل. فبورخيس يقرأ الترجمة الإنكليزية وليس النص للدون كيخوت التي يفضِّلها عليه. والقصة التي خصصها فيما بعد لبيير مينار سمحت له أن يبرز في هيئة مرمّزة أن سيرفانتس يقوم بالشيء نفسه هو أيضاً: قرأ مغامرات الدون كيخوت مترجمة. لكي نفهم الرهان الحقيقي لمعاداة الصورة عند بورخيس يجدر بنا أن نطرح سؤالاً آخر، وهو سؤال يتعلق باختبار الجنس، وبتحديد أدق السؤال الذي يشدّنا أكثر، والذي طرحه ساير: لماذا لم يكتب بورخيس القاص روايات؟ فكما لاحظ شلايرماخر (Schleiermacher) في صفحات مشهورة في بداية القرن العشرين، أن «الرواية الحديثة هي الشكل السردي للعالم الباطني»: حيوات ومصائر، يعني مجموعة أحداث تستخرج بالتدريج وتظهر انطلاقاً من دراسة العوالم النفسية للشخصيات. وبالمقابل القصة لا تتعدى وصف ما يعرض في الخارج: فالأحداث والأفعال تختزل فيها المحفز النفسي للحدّ الأدنى، فبالكاد تكون للشخصيات هيئة، إنها حرفياً سطحية، كما هو الحال في بورتريهات آندي وارهول، إنها بورتريهات ترسل للقارئ هذه الصورة السطحية التي تميز المرآة.

● محاربة الأيقونة:

إن محاربة الأيقونة عند بورخيس، ورغبته في محو الصورة المولدة للحكايات تظهر بطريقة بديهية في ضوء القصص التي صنفها هو نَفْسُه باعتبارها حكاياته المفضلة قصة **أولريكا** و**فونيس أو الذاكرة**. في قصة **أولريكا** يتعرف السارد في يورك في إنكلترا على نرويجية حسناء، يقومان بنزهة طويلة، خلالها تحدثا عن مواضيع شتّى، أدبية وتاريخية، لدرجة أن العاشقين يختفيان شيئاً فشيئاً وراء الاستشهادات والأوهام الثقافية. عندما يتوقفان عند فندق ليكتريا غرفة ويمارسا الحب انبثقت للحظة على ما يبدو: «نادتني باسمي الحقيقي لم يكن هناك بيننا سيف، لم يعد يوجد الأثاث ولا المرايا. الزمن ينساب كأنه رمل مع ذلك رمل قديم، هذا الحب في الظل، يتدفق، وقد امتلكت لأول وآخر مرة صورة أولريكا».

في قصة **فونيس أو الذاكرة**، القصة الأخرى التي يفضلها بورخيس، ويتعلق الأمر فيها بشاب لا يستطيع أن ينسى أدنى شيء. فكل شيء رآه، أو سمعه، أو أحس به، يبقى سجيناً في ذاكرته. فلا يستطيع أن يتحرر منه. فإذا رأى كلباً مرتين مختلفتين في اليوم يثبت مرتين في ذاكرته، لدرجة أنه قد يريد أن يعطي اسمين مختلفين. فملايين الصور ترهقه كل يوم لأنها تطلب اسماً خاصاً، تطلب أن تندمج في موسوعية ذهنية لا نهائية. كما يقول بورخيس نفسه في الحوار المذكور: إنها صور عديدة، ومتزاحمة في ذهنه وفي النهاية ستقتله في سنٍّ مبكرة.

يظهر أن القصص التي يفضِّلها بورخيس تدور حول مشكلة الصورة والتهديد الذي تمثله، فهي تجعل الأحاسيس غير حقيقية، أو

أكثر من ذلك تشبه نظرة «البازيليك» التي تقتل فونيس، ولذلك تكمن مهمة الفنان في تدمير الصورة قبل أن تتمكن من أن تقترح على مخيلتنا حكايات موازية، فالقارئ عند قراءة حكايات بورخيس سيشرع في ابتكار بعض الصور الذهنية، يبدأ برؤية ما لكن يستحيل عليه أن يدمج أدنى متتالية سردية في هذه الصور، فالأشكال الهندسية والأعداد وأسماء الأعلام والإحالات الببليوغرافية تقطع بشكل مستمر كل محاولة للسردية. فالصور لها نوافذ تنغلق، إنها مرايا.

● أهي محاربة الأيقونة أم تبجيل للافتراضي؟

ومع ذلك، الأشياء تتعقد، فبورخيس وهو يحتاط من الصور يُفتَن بالظاهرة نفسها للحكاية، الحكايات العديدة لكل الناس التي يتحدث عنها رولان بارت، فإذا كان بورخيس يفضِّل القصة - حتى نرجع مرة أخرى إلى مشكلة الجنس - فهذا بالتأكيد لأن القصة تتميز باختزاليتها الحذفية. فحكاية مختصرة تشتمل على الضمني، يمكنها نتيجة لذلك أن تكون دائماً وببساطة مطوَّرة وموسَّعة. فالقصة غالباً تكون نواة للملحمة، جورجيو مانجانيلي (Giorgio Manganelli)، يبيّن ذلك جيداً في رواياته (**مأدبة**، 1979، الترجمة الفرنسية 1985): فبضعة سطور تكفي للإيماء بقصة طويلة ومعقدة.

تصبح القصة منذ الآن ملحمة افتراضية، فالذي يبتكر الحكاية لا يطور شيئاً، غالباً ما يتوقف عند بعض الملاحظات الحذفية مثل نيرنشتاين سوزا (Nierenstein Sousa) بطل قصة في **البحث عن المطلق**، التي تحكي بطريقة رديئة حلماً، عِلماً أن «الزمن قد يصقل أقواله إذا كان جديراً بذلك كما فعل من قبل مع **الأوديسا** و**ألف ليلة**

وليلة، وغير مجدٍ أن نحاول أن نحكي جيداً، فالزمن هو الذي يتكفل بخلق السرود العظيمة للإنسانية».

فكيف نوفِّق منذ الآن بين فتنة الحكاية والحذر من الصورة؟ محاربة الأيقونة مصطلح ديني يشير إلى موقف الذين يحاربون الوثنية، ويفضِّلون الكلمة على الصورة، لكن الكلمة يمكن أن تصبح سدّاً لا يمكن اختراقه: الكلمات منغلقة لا تمكن من الوصول إلى الحقيقة والصورة بالمقابل، تُفتح نافذة تكون الإنجيل الأول، الذي يحكي لهؤلاء الذين لا يملكون الكلام، الكلمات تشكل سدّاً، تقود إلى الصمت، والرموز تتكلم وتحكي، فما هي إذن مهمة الفنان منذ الآن؟ إن مهمته هي أن يعارض تماهي الجمهور مع الشخصيات وعواطفهم، يجب عليه أن يمنع أن تصبح الأيقونة معبوداً. أن يصبح موضوع الوثنية في الحدود التي تتحول فيها الصورة إلى حكاية! فالفن يبقى بلا شك في الافتراضي: يثير صورة ليحولها إلى علامات لكي يقربها من الكلمات، يوحي بحكاية دون أن يحكيها. يجب أن تبقى وسط الطريق بين الصورة الخطيرة والكلمة الموهمة (الخادعة). هذه هي في الأخير شعرية بورخيس، العالم والتوازن العابر لصانع الخيال الذي يحسب كلمات ماسيدونيو «لن يعرف أبداً اللاكائن».

* هذا المقال للكاتب آرون كيبدي فارغا، مجلة *Littérature*، عدد 117، مارس 2000.

بورخيس وقلقي من تأثيره

* أمبرتو إيكو

أكدتُ دائماً أنه خلال مؤتمرات طب القلب، لا ينبغي أن نستدعي مرضى القلب. وواجبي هو أن أظل خلال هذه الأيام، بعد تقديم شكري لكم على كل إطراءاتكم، صامتاً. وأن أبقى منسجماً مع فكرتي حول النص المكتوب، باعتباره مخطوطاً وضِع في قارورة وألقي في البحر. وهذا لا يعني أنه مخطوط يقرأ كما اتفق، بل يجب قراءته باعتباره عملاً نُشر بعد موت صاحبه، لهذا السبب، سجلت في هذه الأيام، لكل التدخلات، أجوبة ومداخلات، لكي نقرر بعد ذلك عدم مناقشة التدخلات كل واحد على حدة.

أفضِّل أن أستغل كل اقتراحاتكم لكي نناقش مفهوم التأثير. إنه مفهوم مهم في النقد، وفي تاريخ الأدب، وفي علم السرد. زيادة على ذلك هو مفهوم خطير. لقد شعرت مرات عديدة، هذه الأيام، بهذا الخطر ولذلك أردت أن أطور هذه التأملات.

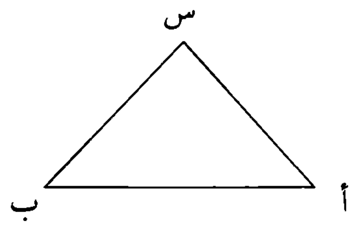
فحينما نتحدث عن علاقة تأثير بين مؤلفين: (أ) و(ب)، يمكن أن نجد أنفسنا في وضعيتين:

1- (أ) و(ب) كتبا في الفترة نفسها، ويمكننا أن نناقش مثلاً،

لكي نعرف هل كانت هناك علاقة تأثير بين بروست وجويس، فنجد أنه لم يكن هناك تأثير؛ فإنهما التقيا مرة واحدة وكل واحد منهما قال عن الآخر بصفة عامة: «إنه غير مقبول، ولم أقرأ له تقريباً أي شيء مما كتب».

2- (أ) سبق (ب) زمنياً، كما هو الحال هنا، والنقاش يهم فقط تأثير (أ) على (ب).

مع ذلك لا يمكننا الحديث عن مفهوم التأثير في الأدب وفي الفلسفة وحتى في البحث العلمي، دون أن نضع على رأس الهرم (س). هل لنا أن ندعوا (س) بالثقافة، أي سلسة التأثيرات السابقة: لكي نكون منسجمين مع ثقافتنا سنسميه «عالم الموسوعة». ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار هذا الرمز (س). وهذا أمر ضروري جداً، حينما يتعلق الأمر ببورخيس، لأنه مثل جويس، ولو بشكلٍ آخر، استعمل الثقافة العالمية باعتبارها أداة للعب.



فالعلاقة (أ)/(ب) يمكن أن توضع بطريقة مختلفة:

1) (ب) يجد شيئاً في عمل (أ) ويعرف أن وراءه، هناك، (س).

2) (ب) يجد شيئاً في عمل (أ) ومن خلال عمل (أ) يرتقي إلى (س).

3) (ب) يرجع إلى (س)، وبعد ذلك فقط يدرك أن (س) كان متضمناً في عمل (أ).

لا ألتزم اليوم أن أضع تصنيفاً دقيقاً لعلاقاتي مع بورخيس، سأذكر بعض الأمثلة من خلال نسق صدفوي تقريباً، وفي مناسبة أخرى يمكن لشخص ما أن يربط أمثلتي بالوضعيات المختلفة على الهرم، زد على ذلك، فهذه اللحظات تختلط غالباً فيما بينها، لأن مفهوم التأثير يتضمن مفهوم زمنية الذاكرة: فيمكن للمؤلف أن يتذكر جيداً شيئاً قرأه - لنقل في سنة 1958، ونسيه في سنة 1980 - في حين عندما يكتب شيئاً شخصياً، اكتشفه من جديد (أو اقتيد إلى تذكره) سنة 1990. يمكننا أن نقوم بتحليل نفسي للتأثيرات، وهكذا أثناء عملي السردي كانت هناك تأثيرات كنت واعياً بها جداً، وأخرى لا يمكن أن تحصل لأنني كنت أجهل مصدرها. وأخرى فاجأتني ولكنها أقنعتني. فمثلاً، عندما استخلص جيرجيو فيلي، فيما يتعلق ب **اسم الوردة**، تأثير روايات تاريخية لدميتري ميروفكونسي، اضطررت أن أقبل أنني قرأتها وكان عمري اثنتي عشر سنة، ولو أنني وأنا أكتب كنت قد نسيتها.

بعد ذلك، المفهوم ليس سهلاً كما نتصوره، لأنه، بالإضافة إلى (أ)، فإن (ب) هي سلسلة ألفية أحياناً تكوِّنها (س)، هناك أيضاً «روح العصر» (Zeitgeist)، و«روح العصر» لا يجب أن يكون مفهوماً ميتافيزيقياً، أو ميتا-تاريخياً، أعتقد أنه يمكننا أن نحلّه في سلسلة من تأثيرات متبادلة، لكن ما هو مدهش هو أنه يمكنه أن يشتغل حتى في ذهن طفل. لقد مرَّ زمن قليل حين وجدت في قِمَطر قديم أحد نصوصي، كنت قد كتبته في سن العاشرة، يتحدث هذا

النص عن يوميات ساحر يقدِّم نفسه مكتشفاً ومستعمراً ومصلحاً لجزيرة في المحيط المتجمد الشمالي، عندما أعاود رؤيته الآن تبدو هذه القصة بورخيسية. لكن، من البديهي أنه في العاشرة لم أكن قد قرأت بورخيس في لغة أجنبية، ولم أقرأ، على المنوال نفسه، يوتوبيا القرن السادس عشر أو السابع عشر أو في القرن الثامن عشر مع قصص جماعات مثالية. مع ذلك، قرأت كثيراً من كتب المغامرات، وقرأت بالطبع الحكايات الشعبية. ومختصر **كاركونتوا وبونتاكروال** للأطفال. لن تتخيلوا أية تفاعلات كيميائية حصلت في خيالي.

إن «روح العصر» يمكنه أن يجعلنا نفكر في قلب مسار الزمن، أتذكر أنه في السادسة عشرة من عمري (تقريباً سنة 1948) كتبتُ قصة الكواكب: وهي عبارة عن مغامرات، كانت شخصياتها هي الأرض، والقمر، والزهرة التي وقعت في حب الشمس... إلخ. كانت تكوِّن بطريقتها الخاصة فضاءً مضحكاً، أتلهى أحياناً، وأنا أتسائل، كيف فعل كالفينو، لكي يعيد سنوات بعد ذلك، وهو يسرق منزلي، هذه الكتابات الطفولية، والتي لم تكن توجد إلا في نسخة واحدة. بالطبع، إنني أمزح، لكي أقول لكم إنه يجب أحياناً أن نثق في «روح العصر». كيفما كان الحال، لن تصدقوني، لكن قصصه الفضائية أفضل من قصصي.

أخيراً هناك موضوعات مشتركة لكثير من المؤلفين، لأنه وكما يجب أن نقول تأتي في الخط المستقيم للواقع.

بعد كتابة **اسم الوردة**، أتذكر العديد من الناس الذين قالوا إنهم عثروا على كتب أخرى حيث يوجد فيها الدير يحترق، كُتب في

أغلبها لم أقرأها، ولا أحد أخذ بعين الاعتبار أن المهمة الأولى في العصر الوسيط للدير كالكنائس هي أن يحترق.

سأحاول الآن، دون أن أتشبث بقوة بهرمي، أن أدمج في مثلثي - قصد المؤلف وقصد العمل، وقصد القارئ - وقصد التناص الذي ينبغي أن نأخذه بعين الاعتبار في هذا الخطاب.

اسمحوا لي أن أتأمل مرة أخرى وبطريقة غير منظَّمة حول ثلاثة أنماط من العلاقات مع بورخيس:

1) الحالات التي كنت فيها واعياً بالتأثير البورخيسي.

2) الحالات التي لم أكن فيها واعياً، ولكن القارئ (ومن ضمنهم أنتم اليوم) قادني إلى الاعتراف أن بورخيس أثَّر في بطريقة لا شعورية.

3) الحالات، التي نكون فيها مضطرين للأخذ بتأثير ثلاثي كتأثير ثنائي فقط، حيث لا نسير في طريق مثلث المصادر السابقة وعالمية التناص.

أريد أن أتحدث عن الديون التي كانت على بورخيس مع عالم الثقافة، لدرجة أنه مرات لا نستطيع أن ننسب إلى بورخيس، وبكل اعتزاز، ما صرح أنه أخذه من الثقافة ليس صدفة، إذا ما سميناه أمس «موثقاً يهذي، لا يمكن أن يكون هناك هذيان لبورخيس من دون أرشيف يعمل عليه. أعتقد أنه لو قلنا له: لقد ابتكرت هذا، سيقول: لا، لا! كان الأمر هنا، كان يوجد من قبل». ونأخذ، وبكل اعتزاز، نموذج هذه الجملة لباسكال، والتي وضعتُها في بداية كتابي **دراسة السيميائيات العامة**: «ولا تقل لي إنني لم أقل شيئاً

جديداً، فوضع المواد جديد». أقول هذا لا لأذكر ديوني، والتي هي كثيرة، لكن لكي أرجعكم إلى مبدأ أعتقده أساساً، وبالنسبة إلى كل هؤلاء الذين شاركوا في هذا المؤتمر، ولي أنا طبعاً، وبالتأكيد أيضاً لبورخيس، الشيء الأكثر أهمية هو أن الكتب تتحدث فيما بينها.

صدرت عام 1955 في مجموعته **تخيلات**، قصة تحت عنوان **مكتبة بابل** في Einaudi Gettoni. هذا الكتاب طلبه سيرجيو سولمي (Sergio Solmi)، شاعر كبير أحببته كثيراً، من بين آخرين من أجل دراسته حول علم الخيال، باعتباره صيغة للفانتازي الذي كتبه من قبل بقليل. انظروا كيف يلعب «روح العصر»؛ يكتشف سولمي بورخيس وهو يقرأ لكتّاب أميركيين يكتبون الخيال العلمي، الذين يكتبون (دون أن يكونوا واعيين بذلك) في تقاليد الحكاية اليوتوبيا التي تبدأ في القرن السابع عشر والثامن عشر. ولا ننسى أن رجل الدين ويلكينز (Wilkins) كتب أيضاً كتاباً حول سكان القمر، فهو كلدوني، كان قد سافر مع آخرين إلى عوالم أخرى. أعتقد أنه في 1956 و1957 قال سولمي لي ذات مساء وهو يتجول معي في ساحة القبة (Pizza del Duomo): «نصحت إنادوي أن ينشر هذا الكتاب، لم نبع منه حتى 500 نسخة، اقرأه إنه جميل جداً».

كانت هذه أول مرة أقع في حب بورخيس، وأتذكر المالك الوحيد لنسخة من هذا الكتاب، ذهبت عند أصدقائي وقرأت مقاطع من **بيير مينار**، في هذه الفترة بدأت في كتابة هذه المسروقات الساخرة، والتي ستصير بعد ذلك **يوميات صغيرة**، انطلاقاً من ماذا كان التأثير الأقوى؟ كان من دون شك تأثير بروست من خلال كتابه **سرقات وأخلاط**، وهذا صحيح لدرجة أنه عندما صدر كتابي

يوميات صغيرة في فرنسا، اخترت له عنوان **سرقات وتزييفات**. لكن أتذكر أنه عندما نشرت **يوميات صغيرة في** 1963، خطرت لي فكرة هي أن أعطيه عنواناً يستشهد بعنوان لآخر عنوان لفنتوريني. فقط كنت أود أن أحول البورجوازي الصغير (Piccolo Borghese) إلى بورخيس الصغير (Piccolo Borges)، لكي أبيّن كيف بدأ تجميع لعبة التأثير والاستدعاءات.

مع ذلك، في تلك الفترة لم يكن في وسعي أن أسمح لنفسي بالرجوع إلى بورخيس، لأنه لم يكن معروفاً عندنا، فقط في العشرية التالية دخل بورخيس إلى إيطاليا، مع مجموعة عمله، بفضل دومينيكو (Dominico)، وهو صديق حميم، قارئ من دون وعي، منفتح كثيراً، لكنه ناقد تقليدي. في اللحظة التي كانت في إيطاليا السجالات المسعورة فيما يخص الطليعيين الجدد، لم يكن بورخيس يعتبر كاتباً طليعياً، فقد كانت الفترة فترة التجديدات، وبعد ذلك جاءت مجموعة 1963، وكانت النماذج تُسمّي جويس أو غادا (Gadda) بالطليعة الجديدة التي تهتم بالتجريبية حول الدال (النموذج كان هو الكتاب غير المقروء). في المقابل، بورخيس الذي كتب في لغة كلاسيكية كان يشتغل على المدلولات، وإذن هو بالنسبة إلينا كان خارج القانون، كان حضوره حضوراً مزعجاً، لا يمكن تصنيفه إلا في اليمين، وبما أنني لا أريد أن يُقرأ هذا التميز بالمعنى السياسي، يمكننا أن نقول بالعكس، والمعارضة لن تتغير.

في كل الأحوال، كان بورخيس بالنسبة إلى البعض منا «حباً خاصاً»، وبورخيس لم يستعده الطليعيون الجدد إلا بعد زمن طويل، وبعد قطع طريق طويل. في بداية الستينيات كانت الفانتازي إما

حكاية تقليدية وإما خيالاً علمياً. فيمكن أن تكتب دراسة حول الخيال العلمي وحول الفانتازي، لكن هذا لا علاقة له بنظرية الأدب، أعتقد أن الاهتمام ببورخيس ظهر في أواسط الستينيات مع ما يُسمّى بالموجة البنيوية والسيميولوجية.

هنا يجب أن نحكم بعدل فيما يتعلق بخطأ آخر نجده باستمرار، حتى في أعمال تسعى أن تكون علمية: نقول اليوم إن الطليعة الجديدة الإيطالية، مجموعة 1963، كانت بنيوية. في الحقيقة لا أحد في المجموعة يهتم باللسانيات البنيوية، سواي، لكن يتعلق الأمر بلغة خاصة، خاصة جداً، والتي سترى النور في أوساط جامعية (Serge, Corti, Avelle) بين بافيه وباريس (اللقاءات، لقاءاتي وآخرين مع بارت). لماذا أقول إن الاهتمام ببورخيس رأى النور مع البنيوية؟ بالضبط لأن بورخيس كان يقوم بعمل تجريبي ليس على الكلمات ولكن على البنيات الذهنية، وفقط المنهجية البنيوية هي التي تمكننا من تحليل وفهم هذا العمل.

وبعد ذلك، حينما كنت أكتب **اسم الوردة**، فمن البديهي وأنا أبني المكتبة كنت أستحضر بورخيس. وإذا كنتم ستقرؤون مدخلي «سنن» في موسوعة Einaudi سترون أنه في إحدى الفقرات أقوم بتجربة حول **مكتبة بابل**، لكن هذا المدخل كتبته سنة 1976، سنتين قبل أن أبدأ في رواية **اسم الوردة**، وهو إشارة إلى أن المكتبة البورخيسية تستهويني منذ زمن بعيد. وبعد ذلك عندما بدأت روايتي جاءتني فكرة المكتبة بشكلٍ طبيعي ومعها فكرة كُتبيّ أعمى، وقررت أن أسميه خورخي دي بورجوس. في هذه الفترة كانوا قد أنتجوا الجلد المدبوغ (Pergamino de pano) يعني الورق وليس الطريق.

أحياناً تتآلف الأشياء بسرعة ونحن نقرأ هنا وهناك ولا نستطيع أن نتذكر من الذي أتى في البداية.

بعد هذا سألني الجميع لماذا أصبح خورخي الشخصية «الشريرة» في قصتي، وقد كان جوابي الوحيد هو أنه منذ اللحظة التي أعطيت فيها هذا الاسم لشخصيتي ما زلت لم أعرف بعد ما سيفعله (وقد كان الشيء نفسه بالنسبة إلى رواياتي الأخرى لدرجة أن اللعبة، والتي حاولها الكثيرون، في أن نجد إشارات محددة لهذا أو ذاك تكون على العموم مضيعة للوقت). مع ذلك لا أنفي أنه في اللحظة التي ظهر شبح بورخيس كنت قد تأثرت بخطاطة قصة **الموت والبوصلة** تأثراً كبيراً.

لكن ترون كم هي غريبة لعبة التأثيرات: لو أن أحداً سألني في اللحظة التي أضع فيها مشهد حبكة الإغراء المتبادل بين خورخي وغيوم لكنت سأجيب من غير شك أنني كنت أستحضر بروست، كنت أفكر في المشهد الذي كانت فيه Charlus تحاول إغراء Jupien، والذي يصف فيه بروست من خلال استعارة نحلة تدور حول زهرة.

بعد ذلك كانت لدي نماذج أخرى، فنموذج **الدكتور فاوست** كان أساسياً بالنسبة إلي، لأن الطريقة التي شاهد بها Adso العجوز المشهد مرة ثانية، وهو يحكي كيف كان يراه في شبابه، شبيهة إلى حدٍّ ما بالطريقة التي كان ينظر بها Serenus Zeitblom العجوز إلى قصة أدريان لفيركوهن (Adrian Leverkuhn) هي قصة أخرى جميلة للتأثيرات المجهولة، لأنه قليل من النقّاد طابقوا بين نموذج الدكتور فاوست وكثير منهم بالمقابل رأوا إشارة للحوارات بين نابهتا وستمبريني في رواية **الجبل السحري**.

لكي نعطي أمثلة أخرى، فإنني أعترف بالجميل جداً للشخص الذي سجّل ذلك اليوم التأثير الممكن لبوفار وبيكوشيه على روايتي **بندول فوكو**. بالفعل، وأنا أكتب روايتي كنت أفكر كثيراً في هذه الرواية، وقد اقترحت على نفسي إعادة قراءتها ثم بعد ذلك أهملتها، لأنني بطريقة ما، كنت أريد أن أكون بيير مينار. مقابل هذا هناك لقائي مع «الورود الصليبية» الذي حدد بنية رواية **بندول فوكو**، فمنذ شبابي جمعت مكتبة صغيرة لأعمال علمية سرية، وذات يوم، بعد ذلك، وقع في يدي كتاب بليد بالمرة حول «الورود الصليبية»، ومن هنا جاءتني فكرة عمل مثل عمل: بوفار وبيكوشيه لـ«البلادة السرية». إذن، بدأت في جمع نصوص لسرّين رديئين من جهة جمع أدب حول «الورود الصليبية». يمكننا الوثوق من وجهة نظر تاريخ الكتابة. لم أعثر على قصة Tlon إلا بعد أن قطعت شوطاً كبيراً في الرواية، وهي قصة يتحدث فيها بورخيس عن «الورود الصليبية» جامعاً، كما كان يحصل له غالباً، معلومات مستعملة (De Quincey) لكنه يفهمها أحسن من كثير من المتخصصين الذين وقفوا حياتهم على هذا الموضوع.

أثناء هذه الأبحاث، عثرت على نسخة مصورة لكتاب استعمل كثيراً، وهو دراسة وافية لأرلوند. وبعد أن صدرت رواية **البندول** نصحت أن يترجم كتاب أرلوند القديم إلى الإيطالية، مباشرة بعد ذلك أراد الناشر الفرنسي أن يعيد نشره وطلب مني أن أضع له مقدمة، وإنه فقط في هذا التقديم أحلت بشكلٍ واعٍ على «بورخيس»، وبدأت بقصته **تلون، أوكبار، أو ربيس ترتيوس**.

ولكن من الذي يمكنه أن ينكر أنه عندما قرأت في قصة **تلون**

لسنوات خلت، «ورود صليبية»، وقعت في إحدى زوايا دماغي المتراجعة، لدرجة أنه بعد عشرات السنين (عندما قرأت كتاب ذاك الغبي المنتمي إلى جماعة الصليب الوردي) ظهر مجدداً بفضل ذكرى بورخيسية؟ طوال هذه الأيام وجدتني أفكر في هذا التأثير الكبير الذي مارسه علي «نموذج مينار». إنها قصة لم أتوقف عن الاستشهاد بها منذ أن قرأتها.

ففي أي اتجاه حددت طريقتي في الكتابة؟ إذن سأقول إن التأثير البورخيسي الحقيقي في **اسم الوردة** ليس في حقيقة أنني تصورت مكتبة متاهية لأن العالم مليء بالمتاهات منذ Cnossos[1]، ومنظِّرو ما بعد الحداثة يعتبرون المتاهة صورة متواترة باستمرار في جُلِّ الأدب المعاصر. وبسرعة أدركت أنني في صدد إعادة قصة قروسطية، وإن إعادة كتابتي لهذه القصة، مع أنها مخلصة، سيكون لها في نظر شخص معاصر دلالات مختلفة، كنت أعلم أنه لو أعدت كتابة ما وقع بالفعل في القرن الرابع عشر مع الأخوة الصغار فرا دولسينو (Fra Dolcino)، فالقارئ (حتى لو لم أرد ذلك) قد يكون رأى إحالات على الألوية الحمراء. وقد استمتعت كثيراً عندما اكتشفت أن زوجة فرا دولسينو اسمها مارغيتا كزوجة رناتو كورسيو (Renato Curcio). إن نموذج مينار يشتغل، وبوعي، لأنني كنت أعلم أنني في صدد كتابة اسم زوجة دولسينو وأن القارئ سيفكر أنني كنت أفكر في زوجة كورسيو.

بعد نموذج مينار أودّ أن أثير نموذج ابن رشد. فقصته ابن رشد

(1) Cnossos: اسم قصر في جزيرة كريت بغرف عديدة، ويقال أنه هو المتاهة التي تنسب لمينوتور.

والمسرح هي إحدى القصص التي تفتنني أكثر، وبالفعل فالدراسة الوحيدة التي كتبتها في سيميائيات المسرح تنطلق من قصة ابن رشد، فما المدهش في هذه القصة؟ إن ابن رشد بورخيس تافه، ليس من الناحية الشخصية وإنما من الناحية الثقافية، لأن الحقيقة كانت بين ناظريه، ولم يستطع أن يربط هذه الحقيقة مع ما يقوله له الكتاب. كنت أقول لنفسي هذه الأيام إن وضعية ابن رشد إذا ذهبنا بها إلى حدها الأقصى، هي وضعية شعرية «التغريب»، التي تحدّث عنها الشكلانيون الروس: أن نصف شيئاً كما لو أننا رأيناه لأول مرة، واضعين أمام القارئ صعوبة إدراك الموضوع.

سأقول إن في رواياتي أقلِّب «نموذج ابن رشد»، الشخصية (التافهة ثقافياً) تصف غالباً شيئاً تراه بأعين مندهشة، ولا تفهم شيئاً تقريباً، في حين أن القارئ يجب عليه أن يفهم، يعني أنني أشتغل من أجل إنتاج ابن رشد ذكي.

من الممكن كما يقال أن هنا أحد الأسباب لشعبية سرديتي، فأنا أقوم بنقيض تقنية التغريب جاعلاً القارئ يألف ما لا يعرفه، أدمج قارئاً من تكساس لم يرَ أوروبا أبداً في دير من القرون الوسطى (أو في قبطانية الهيكلي أو متحف مليء بأشياء معقدة أو قاعة باروكية)، فأجعله يحس براحته، أظهر شخصية قروسطية تخرج بشكل طبيعي نظارتها، وأضع في المشهد معاصرين له مندهشين في البداية، لا يفهم القارئ لماذا يندهشون لكن في النهاية يفهم أن النظارات قد اخترعت في العصر الوسيط. إنها ليست إذن تقنية بورخيسية، فنموذجي هو نموذج «ضدّ ابن رشد» عند بورخيس لكن من دون النموذج البورخيسي لم أكن لأنجح في إدراكه.

هكذا هي التأثيرات الحقيقية، أكثر من التأثيرات الأخرى التي ليست سوى ظاهرية. لنعد إلى موضوعة الفوضى المتاهية للعالم التي تبدو مباشرة موضوعة بورخيسية، مع ذلك فقد وجدتها عند جويس وفي بعض النصوص القروسطية. **متاهة العالم** كتبه كومينيوس (Comenius) عام 1623م. ومفهوم المتاهة هو جزء من أيديولوجيا التصنّع، والباروك. وليس من قبيل الصدفة في عصرنا أن ننطلق من فكرة كومينيوس الذي كتب هذا الكتاب الجميل حول التصنّع، والذي هو «العالم باعتباره متاهة» لهوك (Hooke). لكن هذا لا يكفي. ففكرة أن كل تصنيف للعالم يقود إلى بناء متاهة أو **حديقة ذات سبل متشعبة** هي فكرة كانت موجودة لدى ليبنتز - بطريقة واضحة وصريحة - كما هو الشأن في الخطاب المقدماتي لموسوعة ديدرو ولمبيرت. ومن المحتمل أنه من هنا كانت المنابع التي نهل منها بورخيس.

ها هنا حالة حيث لا نعرف جيداً إذا ما كنت أنا (ب) أمر عبر (أ) لأكتشف (س). أو أنا (ب) أكتشف من قبل بعض مظاهر (س) لأدرك بعد ذلك أن (س) أثّر أيضاً في (أ).

بعد هذا، المتاهات البورخيسية - بالتأكيد - هي التي أبرزت في داخلي الإحالات إلى المتاهة التي وجدتها في أعمال أخرى، لدرجة أنني تساءلت هل كان من الممكن أن أكتب **اسم الوردة** من دون بورخيس. إننا أمام شرط نسبي من نمط «لو كان نابليون امرأة صومالية، هل كان في إمكانه أن يهزم في واترلو؟». نظرياً، إذا أخذنا آلة الأب إيمانول (ما دام قد أثيرت هنا يسوعية رواية **جزيرة اليوم السابق**) وشغلناها كلية، فالمكتبات كانت موجودة والسجال

حول الضحك كان موجوداً في العالم القروسطي، وسقوط النظام كان قصة تبدأ إذا شئنا انطلاقاً من غيوم دي كامب، والمرايا احتفل بها من قبل في رواية **اسم الوردة** وكانت تشكل موضوع بحث من لدن الغرب، بعد ذلك، وأنا في فترة الشباب، كنت قد تأثرت بشعر ريلكه حول المرايا، فهل كان في إمكاني أن أتحفز لكل هذه العناصر من دون بورخيس؟ ستكون الإجابة بالنفي. لكن هل كان في إمكان بورخيس أن يكتب ما كتب لو لم تكن وراءه هذه النصوص التي تحدثت عنها؟ كيف وقع أنه هو أيضاً تحفّز لفكرة المتاهة وفكرة الأسرار المتأملة؟ لقد تجلّى عمل بورخيس في كونه اغترف في الحدود الشاسعة للتناص سلسلة من الموضوعات المتزوبعة وحوَّلها إلى حكمة نموذجية.

أود الآن أن أسلِّط الضوء على الحالة التي يكون البحث عن التأثير الثنائي (Dyadique) خطيراً، لأننا نضيِّعُ أطر التناص. فبورخيس كاتب تناول كل الموضوعات. من المستحيل أن نجد موضوعة في تاريخ الثقافة لم يتوقف عندها بورخيس ولو للحظة. البارحة سمعت تدخلاً لا أذكر صاحبه، حيث افترض أنه من الممكن أن بورخيس أثر بأفلاطون عندما كان يكتب كتابه حول بارمنديس لأنه وضع في المشهد الشخصيات نفسها التي وضعها أفلاطون. لا أذكر من أثار البارحة مناظرة بيكون/شكسبير: لقد تحدث بورخيس عن ذلك بالتأكيد، لكن في هذا الموضوع هناك ببليوغرافيا كبيرة تبدأ من القرن السابع عشر وتستمر مع أعمال كبرى (خرقاء) في القرن التاسع عشر، وتستمر اليوم أيضاً في مجتمعات شبه سرية، لا تتزحزح عن البحث عن آثار فرانسيس بيكون في أعمال شكسبير. وبالطبع، فكرة

مثل هذه (عمل الشاعر الغنائي الكبير مكتوبة من لدن شخص آخر، بين السطور، يكون قد حشى النص بآثار) لا يمكنها إلا أن تفتن بورخيس.

لنأخذ بعين الاعتبار مشكلة «الوردة». لقد رويتها مراراً، فعنوان **اسم الوردة** اختاره بعض أصدقائي، من ضمن لائحة عشرة عنوانين كتبتها في اللحظة الأخيرة. كان العنوان الأول هو «جرائم في الدير»، (استشهاد بديهي لـ«جريمة الدير»، وهو موضوعة متواترة في الرواية البوليسية الإنكليزية) والعنوان الفرعي كان هو «القصة الإيطالية للقرن الرابع عشر» (استشهاد منزوني (Manzoni)). لكن بدا لي العنوان ثقيلاً بعض الشيء. ووضعت لائحة عناوين من بينها عنواني المفضل كان هو (Blitiri) ((Blitiri)، مع (Babazouf)، هي كلمة كان يستعملها السكلاستيكيون المنحطون للإشارة إلى الكلمة الخالية من المعنى)، وبعد ذلك، وبما أن الجملة الأخيرة في الرواية ذكرت بيتاً شعرياً لبرنارد دوكورليكس، والذي اخترته لنكهته الاسمية: (الوردة لا تستقر إلا في اسمها الأول - Stat rosa pristina nomine) وضعت أيضاً **اسم الوردة**. أخذت عبر تاريخ التصوف والأدب دلالات كثيرة مختلفة غالباً ما تكون متناقضة، وكنت أتمنى أن لا تكون موضوع تشفيرات موحدة.

تعب ضائع: فكل الناس بحثوا عن معنى محدد، والكثير منهم وجد مرجعية في البيت الشكسبيري «وردة من خلال أي اسم آخر»، الذي يدل بالضبط على عكس ما يريد قوله مرجعي. على أية حال، يمكنني أن أقسم أنه لم أكن أفكر في ظهور الوردة عند بورخيس، مع ذلك، وجدت جميلاً جداً أن ماريا كوداما في ذلك اليوم أحالت

على أنجيلوس سيليسيوس، ومن المحتمل أنها علقت على الدراسة المعمقة التي قام بها كارلو أوسولا (Carlo Ossola) منذ سنوات خلت عن العلاقة بين عنواني وسيليسيوس. فقد لاحظ أوسولو أنه في الصفحات الأخيرة من روايتي ظهر لصق نصوص صوفية للعصر الذي كتب فيه آدسو العجوز، لكن وبمفارقة زمنية ماكرة أدمجت فيها استشهاد لسيليسيوس، والله وحده يعرف أين وجدته. لكن دون أن أعرف (في هذه الفترة) أن سيليسيوس اهتم أيضاً بالوردة. ها هي حالة جميلة حيث يتعقد مثلث التأثيرات حيث لا يوجد تأثير مزدوج (ثنائي).

هناك موضوعة أخرى بورخيسية استشهدت بها: إنها الغوليم. لقد أدمجتها في روايتي **بندول فوكو** لأنه ينتمي إلى خردة النزعة الإخفائية (Occultisme). لكن مصدري المباشر هو بالطبع ميرينك (Meyrink)، دون الحديث عن الفيلم، ومباشرة بعد ذلك تأتي نصوص القبلانية التي باشرتها من خلال شوليم (Scholem).

أحدكم هنا لاحظ أن العديد من الأفكار التي اشتغل عليها بورخيس كان قد طورها رويس (Royce) وبيرس (Peirce). والحالة هذه، إذا حللنا لائحة الأعلام في الأعمال الكاملة لبورخيس، لا نجد فيها على ما اعتقد اسم رويس وبيرس، ومع ذلك من الممكن أن بورخيس قد خضع للتأثيرات عبر كتّاب آخرين. فتجاربي، كما يبدو، هي مشتركة مع كل شخص يمتلك كتباً كثيرة (بالنسبة إلي في ميلان، ومساكني الأخرى، لدي تقريباً أربعون ألف كتاب) والذي يعتبر المكتبة ليست فقط مكاناً لخزن الكتب التي قرأها من قبل، ولكن يعتبرها مخزناً لكتب سيقرأها يوماً ما، عندما يحس في حاجته

إلى قراءتها. والحالة هذه، كلما وقعت عينه على كتاب لم يقرأه بعد يحس بالأسى.

ثم يأتي اليوم الذي يقرر فيه أن يفتح كتاباً، لكي يتعلم بعض الأشياء حول موضوع ما، وهو كتاب لم يقرأه ثم يشرع في قراءته فيدرك أنه يعرف محتويات الكتاب من قبل. فما الذي حصل؟ هناك التفسير الصوفي - البيولوجي: فمن كثرة ما نحول الكتب من مكان إلى آخر، ونزيل عنها الغبار ونرجعها إلى مكانها، مع الوقت يكون قد دخل جوهر الكتاب شيئاً فشيئاً من أطراف الأصابع إلى روحنا. هناك تفسير الملاحظة العابرة الطارئة والمستمرة: فلكثرة ما نأخذ ونغير تنظيم المجلدات المختلفة، يستحيل مع الوقت أن هذا الكتاب لم يقع عليه نظرنا؛ ونحن نحوله، نرى بعض الصفحات، واحدة اليوم، وأخرى في الشهر القادم، وشيئاً فشيئاً نكون قد قرأنا جزءاً كبيراً ولو بطريقة غير خطية، ولكن التفسير الحقيقي هو أنه بين اللحظة التي أخذنا فيها الكتاب، ثم اللحظة التي فتحناه فيها، نكون قد قرأنا كتباً أخرى، والتي يوجد فيها شيء ما يتحدث عن الكتاب الذي لم نقرأه من قبل هو جزء من إرثنا الذهني، وأنه من الممكن أنه قد أثر فينا بعمق. أعتقد أنه يمكن أن نقول هذا عن بورخيس في علاقته مع رويس وبيرس. وإذا كان هذا تأثير، فإنه ليس تأثيراً ثنائياً.

موضوعة المضاعف. لماذا المضاعف في رواية **جزيرة اليوم السابق**؟ لأن تيزورو (Tesauro) (في الفصل الخاص حول روايات) يقول إنه من الضروري أن نستعمل موضوعة المضاعف إذا كنا نكتب رواية باروكية. لكي نخضع لقواعد تيزورو أدمجت في بداية الرواية

أخاً توأماً، وبعد ذلك لم أعرف ما سأفعله به، بعدما وجدت طريقة لاستعماله، فهل كنت سأستعمله، إضافة إلى تلميح تيزورو، لو لم أكن متأثراً بموضوعة المضاعف عند بورخيس؟ أو أنه كان، على العكس من ذلك، في ذهني موضوعة الشبيه عند دوستويفسكي؟ أو أن يكون بورخيس قد تأثر بتيزورو الذي امتصه بطريقة غير مباشرة من خلال باروكيين آخرين؟

إن في الاشتغال على التناص والتأثيرات يجب دائماً أن نحتاط من اختيار الحل الأكثر سذاجة. أحدكم ذكّرنا بأن بورخيس أحال إلى قرد ينقر على راقنة فانتهى به الأمر إلى كتابة **الكوميديا الإلهية**. لكن لنحذر، فالحجة التي من خلالها إذا أنكرنا وجود الله «يجب أن نقبل أن خلق العالم حدث كما هو الحال بالنسبة إلى القرد المدهش». هذه الحجة استعملت إلى ما لا نهاية من طرف المؤمنين المتشددين في القرن التاسع عشر، وأيضاً بعد ذلك ضدّ نظرية التطور، وضدّ نظريات التشكل الفجائي للكون. أكثر من ذلك، فالموضوعة قديمة جداً، يمكننا إرجاعها إلى ديموقريطوس وإلى نقاشات أبيقور حول الكليناMين(*).

هذا الصباح، وبرجوع إلى موثنر (Mauthner)، طرح سؤال هل الحروف الحقيقية هي حروف اللغة الصينية القديمة (من هنا بعد ذلك أتت الفكرة البورخيسية حول السوق السماوي). لكن كون الحروف الحقيقية يجب أن تكون مثل رمز الفكرة (Idéogramme) الصينية،

(*) Clinamen: يعني عند أبيقور الانحراف الذي يدفع الذرات الساقطة في الفراغ إلى الميل عن العمودية، وتجعل من الممكن تشكل الأجسام وحرية الإدارة - المترجم.

فإن فرانسيس بيكون هو الذي قال ذلك، ومن هنا نشأت كل الأبحاث في القرن السابع عشر حول اللغات الكاملة. وقد عارض ديكارت هذه الفكرة.

لكن بورخيس يعرف - وأنا أجهل هل ذلك من خلال موثنر، أو مباشرة الرسالة المدهشة التي بعثها ديكارت إلى الأب ميرسين (Mersenne)، لكن هل يعرف خطاب فرانسيس بيكون حول الحروف الحقيقية والرموز الفكرية الصينية؟ أو هل عثر على الموضوعة عبر كيرتشر (Kircher)؟ أو بقراءة كاتب آخر؟ أعتقد أنه من المثمر أن ندير بسرعة عجلات التناص لكي نرى أن الطرق المفاجئة تمفصل لعبة التأثيرات. أحياناً، التأثير الأكثر عمقاً هو الذي نكتشفه بعد، وليس الذي نكتشفه في البداية.

أود الآن أن أشدد على بعض مظاهر عملي، والتي لا يمكن أن أكون فيها بورخيسياً لكن ها هنا وصلنا إلى الخط المستقيم الأخير، ولن أذكر إلا مظهرين.

أولاً، هناك مشكلة الكمية. بالطبع، يمكننا أن نكتب اللانهائي لليوباردي، الذي هو مختصر ويمكن أن نكتب *Margherita* (*Pusterla*) لكانتو (Cantù)، والذي هو كتاب طويل ولا يطاق، لكن **الكوميديا الإلهية** كتاب طويل وسام، في حين أن سوناتا **بورتشييلو** (Burchiello) هي ممتعة فقط. فالتعارض الأدنى/الأعلى ليس تعارضاً قيمياً. إنه تعارض من حيث النوع أو الإجراء. إذن في هذا الاتجاه، بورخيس كان بكل تأكيد مختصراً وأنا مطيل. بورخيس في خدمة السرعة، يذهب مسرعاً إلى نهاية القصة، ففي هذا الاتجاه يمكنه أن يعجب إيتالو كالفينو، وبالمقابل فأنا كاتب

بطيء (كما كتبت ذلك في كتابي **ست نزهات في غابة الرواية** وفي مكان آخر).

من الممكن أنه لأسباب كمّية - كما يبدو لي - يمكننا أن نعرف كتابتي باعتبارها كتابة باروكية، وبالطريقة التي يتعامل فيها الباروك مع المفاهيم، لكن كتابته ليس باروكية بل إنها بكل وضوح كلاسيكية جديدة.

لكنني بالأحرى أفضِّل أن أحيط ببعض الأفكار القوية لبورخيس، والتي لا يمكن أن نلخصها في استشهاد بسيط، والتي تكون من غير شك إرثه الأكثر عمقاً وإذن الطريقة التي أثّر بها في روائيين كثيرين، وأنا من بينهم.

أحدكم تحدث عن السرد باعتباره نموذج للمعرفة. فالنشاط الرمزي (Parabolique) لبورخيس أثّر فينا مبيِّناً لنا كيف يمكننا أن نصنع إثباتات فلسفية وميتافيزيقية بحكينا لقصة حكمية (Parabole). هنا أيضاً لدينا بالطبع موضوعة تبدأ منذ أفلاطون، منذ عيسى - إذا سمحتم - وتنتهي مع لوتمان ومع علم النفس وتصل إلى جيروم برونر (فالنماذج السردية تعين على الإدراك نفسه) ومع أطر الذكاء الصناعي. لكن يبدو لي أنه من المؤكد أن الإيحاء البورخيسي كان في هذا الاتجاه أساساً.

مباشرة بعد ذلك، أود اعتبار النداء (ولهذا تحدثت مثل رجل أرشيف يهذي) لإعادة قراءة الموسوعة في ضوء النسبية لكي أبحث عن الكلمة الكاشفة في الهامش.

لكي نقلِّب الوضع، لكي نجعل الموسوعة تلعب ضدّ نفسها. من الصعب جداً أن نتملص من قلق التأثير هذا، كما كان صعباً على

بورخيس هو قدرته على استعمال الفضلات الأكثر تنوعاً للموسوعة لكي يصنع منها موسيقى أفكار. بالطبع، حاولت أن أقلِّد هذا الدرس (حتى لو أن موسيقى الأفكار جاءتني من جويس).

ماذا يمكنني قوله؟ إنه أمام ألحان بورخيس، والتي هي قابلة للغناء مباشرة (حتى عندما تكون بلا نغمة) أو للحفظ، وهي نموذجية. أحس كما لو أنه كان يعزف على البيانو في غاية الإتقان. وأما أنا فكنت أصفر في «أوكارينا». لكن أتمنى أنه بعد موتي، سيوجد شخص ما أقل مهارة مني حيث سأكون بالنسبة إليه رائداً.

* فصل من كتاب: Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, Paris, 2002.

هل وجد بـورخـيس فعلاً؟

***أنطونيو تابوكي**

منذ مدة يسيرة نشرت مجلة فرنسية خبراً مثيراً: هو أن خورخي لويس بورخيس لا وجود له. وأن الوجه المعروف بهذا الاسم لم يكن سوى اختَراع لمجموعة من الكتّاب والمثقفين الأرجنتينيين (من بينهم بالطبع، بيوي كاساريس)، نشروا، وهم متسترون وراء قناع شخصية خيالية عملاً أدبياً مشتركاً. وإن الشخصية المعروفة باسم بورخيس، ذلك الضرير العجوز بعكازته، وابتسامته المريرة، هو ممثل من الدرجة الثالثة، من أصل إيطالي (المجلة نفسها ذكرت اسمه، لكنني نسيته)، ارتبط في الأصل بطرفة فقط، ثم بعد ذلك وقع في شرك شخصيته، وبذلك استسلم لينتهي في الأخير إلى بورخيس حقيقي.

روِي الخبر بطريقة بورخيسية، وقد يصير مسلياً في ذاته، إذا ما فكرت للتو في أن وراء هذه الشائعة لن يكون أحد سوى بورخيس نفسه هو الذي أذاعها. أضف إلى ذلك أنه في هذا الوقت نشب نقاش يعود إلى زمن قديم، حينما انفجرت حالة بورخيس في أوروبا، في أصل الأحداث كان هناك، كما هو معروف، روجيه كايوا، كشّاف الأدب الكبير: قد اكتشف أخيراً كاتباً غرائبياً، يمكنه

أن يقترح على القارئ الفرنسي أشياء مختلفة جداً عن موضوعات محلية، وجو خاص يبدو أن الأدب الفرنسي كان يفتقر إليه آنذاك. فالنجاح الذي أعلنته فرنسا أعلن للتو نجاحاً أوروبياً، وبورخيس، بسخريته المعهودة تجاه نفسه، أعلن أنه من ابتكار روجيه كايوا. وما يدعى بـ«الانفجار الأدبي الأميركي الجنوبي» أكمل البقية. إن السوق الثقافية «جهّزت بورخيس ونضّدت محكياته في جنس الفانتازيا الذي ألصقته باعتباره شعاراً للأدب الأميركي اللاتيني، ووجد بورخيس نفسه رغماً عنه ممثلاً لأسلوب قارة بأكملها».

لكن وبعيداً عن هذه الاعتبارات يتوجب علي بخاصة القول إن رفض بورخيس لهويته الشخصية (أن لا يكون أحداً) ليس فقط موقفاً وجودياً مفعماً بالسخرية، بل هو الموضوعة المركزية في عمله السردي، إنه النواة التي تنضّد كل الموتيفات الكبرى التي تميّز عمله: الزمن الدائري (مثلاً في قصة **الألف**) الخاصية السرمدية للذاكرة (**فونيس أو الذاكرة**)، المتاهة (قصة **الخالد**)، المرآة (قصة **مكتبة بابل**)، استحالة تحديد الخير والشر (قصة **ثلاث روايات ليهوا**)، موضوعة الخائن والبطل وكل الاستعارات الأخرى للواقع التي ابتدعها ليوضح تمثله للعالم، أو لنستعير كلام الفيلسوف المفضل لديه شوبنهاور، العالم باعتباره إرادة وتمثلاً.

في قصته **شكل السيف**، أكد بورخيس من خلال شخصيته جون فينسنت مون الاعتقاد التالي: «إن ما يفعله إنسان واحد يشبه ما يفعله جميع الناس، لذلك من العدل أن يعدي عصيان فرد في الجنة كل الجنس البشري كما أنه من العدل أن صلب يهودي واحد كافٍ لنجاة الجنس البشري»، من المحتمل أن شوبنهاور كان محقاً حينما قال

«أنا كل الآخرين، كل إنسان هو كل الناس. . .»، وشكسبير يشبه إلى حدٍّ ما البئيس جون فينسنت مون.

فهل كان بورخيس ملحداً؟ ما أميل إليه إنه لم يكن كذلك (أو يمكن أنه لم يكن ملحداً بطريقة مطلقة). ربما أكثر من شوبنهاور بحسب نصوص هذا الأخير: ففي عمله هناك روح سبيبنوزية كبيرة، نوع من الهيولى الجماعية التي تستقبل الجنس البشري كله. والتي تستقبل في الأدب كل الأدب (أو جوهره) بعيداً عن النظام التزامني: نظام يمكنه أن يجعل هوميروس يأتي بعد ليوباردي أو بعد بروست.

إن درسه الكبير هو درس هذا الأستاذ الذي يرفض دائماً بطريقة ساخرة أن يكون قد انحدر من هذا: أن الأدب مثله مثل الجنس البشري، هو أيضاً فكرة جماعية، نوع من الروح يشارك فيها كل من يكتب. فاستعمال بورخيس هو بالضبط هذا: يثق ثقة عالية في الأدب وفي الوقت نفسه وبطريقة مفارقة ينفيه نفياً جذرياً. إنه درس عالٍ في اللاأدرية.

لهذا كان بورخيس يعاني من التشنيعات التحريضية من لدن اليمين واليسار، لأنه وضّح جيداً من خلال استعاراته الأدبية أنه غير منخرط في أي اعتقاد، لا يرتكز أولاً على اللاأدرية. فما هو الشيء الذي انخرط فيه بورخيس بالضبط؟ لقد تساءلت دائماً بعيداً عن اختياراته السياسية الطارئة، إنها اختيارات دائماً مغضبة ومثيرة بلا تردد.

لقد انتمى بورخيس إلى ذكائه فقط. غير هذا، لا أرى في العمق أي انتماء. لقد فكرت دائماً أنه رجل من عصر الأنوار بطريقة «عكسية».

أدرك جيداً أن ما قلته يمكن أن يبدو غامضاً، وإنه كذلك لكن في الطريقة التي يعتبر بها بورخيس العالم يوجد تركيز وعلامة لهما هذه الدلالة بالضبط: رغبة في عقلنة بابل الواقع، دون الاعتقاد في فكرة التقدم، يبدو لي عميقاً وسابقاً لأوانه. إن تموقعه أيديولوجياً رغم بعض الانتماءات في حياته يمكّن الأجيال الأخرى من أن تقوم بذلك إذا ما اقتضى العالم مثل هذه التقديرات. فإن نقول في حقه إنه كاتب مهم، فذلك بداهة وهذا لا قيمة له. بالمقابل، فأهميته من الناحية النقدية لا يمكن أن ينكرها حتى المشنِّعون عليه (وهم كثيرون). والحالة هذه، فأن الأمر ذو دلالة نقدية. فميله إلى الابتكار والمفارقة، ومهارته في مساءلة كل ما يبدو أنه أصبح في متناولنا كلية، متلاعباً بالمعايير الاستطيقية والأخلاقية هي دليل على خفة ذهنية لا تناقش. وسيمنح أخيراً اعتباراً خاصاً لقدرته على اكتشاف المنطقة المعتمة من الواقع، ولنقله لنا فكرة أن الجلي والملموس والبديهي - وبعبارة أخرى المجسَّد - تخفي مظاهر مظلمة وغير مشكوك فيها يمكن أن تزعزع هذا المجسَّد وتقبله ويمكن أن تجعله في وضعية إخفاق.

هذا النوع من الإجراء الدقيق حققه بورخيس على الخصوص في قصصه الموسومه بأنها «واقعية»، ومن بينها سأذكر على الأقل قصة **إيما زونز** في مجموعته **الألف**، و**الرجل صاحب الدار الحمراء** في المجموعة نفسها، و**الإنجيل بحسب القديس مرقس** في مجموعته **مخطوط برودي**. هذه الحكايات الواقعية لبورخيس، والتي ظهر أغلبها في مجلة **الجنوب** ببوينس آيرس، والتي استلها من الأخبار، في جزء كبير منها (أعتقد أنه من المهم جداً أن نسجل الاهتمام الذي

يوليه بورخيس للأخبار (Faits divers)) تكون، في اعتقادي، أجمل ما في عمله السردي، وذلك لأنه بمناهج رجل مباحث غريب نقل بها كما ينقل لنا مرضاً معدٍ، الشك حول ما هو حقيقي، والاحتراس تجاه البداهة، وفكرة الجوهر المساوي للحياة.

لنأخذ على سبيل المثال قصة **إيما زونز**: يحكي بورخيس قصة فتاة يهودية (هذه القصة وقعت بالفعل في بوينس آيرس) من أصل ألماني، لكي تنتقم لموت أبيها وهبت نفسها لبحّار مجهول كي يغتصبها، كل ذلك من أجل أن تتمكن من قتل الرجل الذي دمر أسرتها، وقد منحت البوليس مبررات مقنعة. تنتهي الحكاية بهذه الكلمات: «قصة **إيما زونز** كانت قصة عجيبة بالطبع، لكنها تفرض نفسها على الكل لأنها كانت حقيقة في الجوهر. فنبرتها كانت حقيقية كما كانت حشمتها وكراهيتها حقيقية أيضاً، الشيء الخطأ هو الظروف والساعة وبعض الأسماء».

أعتقد أن بورخيس حينما يستثمر مفارقة الحياة ويطبّقها على الأدب، يريد في الحقيقة أن يدلل على أن الكاتب، قبل كل شيء، هو شخصية من ابتكاره هو، إذا أردنا أن ننخرط في مفارقته والقبول بلعب لعبته، من المسموح لنا أن نقول إن خورخي لويس بورخيس هو شخصية من ابتداع شخص يحمل اسمه، لم يكن له وجود باعتباره هو. إن حياته كتاب.

* *Magazine littéraire*، عدد 376، مايو 1999.

المحتويات

محمد آيت لعميم

بورخيس صانع المتاهات

يُعدّ الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس من أهم الكتّاب العالميين في القرن العشرين من خلال قصصه ومقالاته وحواراته وقصائده، ذلك أنه استطاع استيعاب الموروث الإبداعي والفكري والفلسفي للحضارات المختلفة، حيث سبك كل المعارف التي تشرَّبها في سبيكة جديدة. فالمعرفة مختلفة ومتنوعة لكنها تُسقى عنده بماء واحد: الخيال الخلّاق.

إننا اليوم، أكثر من أي وقت مضى، نحتاج إلى النموذج البورخيسي، فهو نموذج يشتبك مع أسئلة الراهن، وبخاصة سؤال الحوار الثقافي والحضاري بين الشعوب. فبورخيس من خلال أعماله القليلة، لكن العميقة، جسَّد حوار الحضارات، من خلال سفره الدائم والمستمر في ثقافات الشعوب، بطريقة ديمقراطية حيث ترك كل لغات العالم تتحاور وتتجاور في إبداعه. وقد كانت الحضارة العربية الإسلامية بالنسبة إليه ميراثاً أساسياً في الحضارة الكونية.

لقد سعيت في هذا الكتاب إلى أن أجمع بين دفتيه مقالات كتبها بورخيس نفسه ومقالات كُتِبت حول أعماله وحوارات هي بمثابة مقاليد لفتح كنوز بورخيس، وسيجد القارئ اللبيب بين ثنايا الكتاب كيف أن كل كتاب يحمل نقيضه في داخله - والعهدة على بورخيس.

السعر: 60 درهماً مغربياً
ISBN 978-9981-72-023-7
9 789981 720237

المركز الثقافي العربي
الدار البيضاء: ص. ب. 4006 (سيدنا)
بيروت: ص. ب. 113/5158
markaz.casablanca@gmail.com
cca_casa_bey@yahoo.com